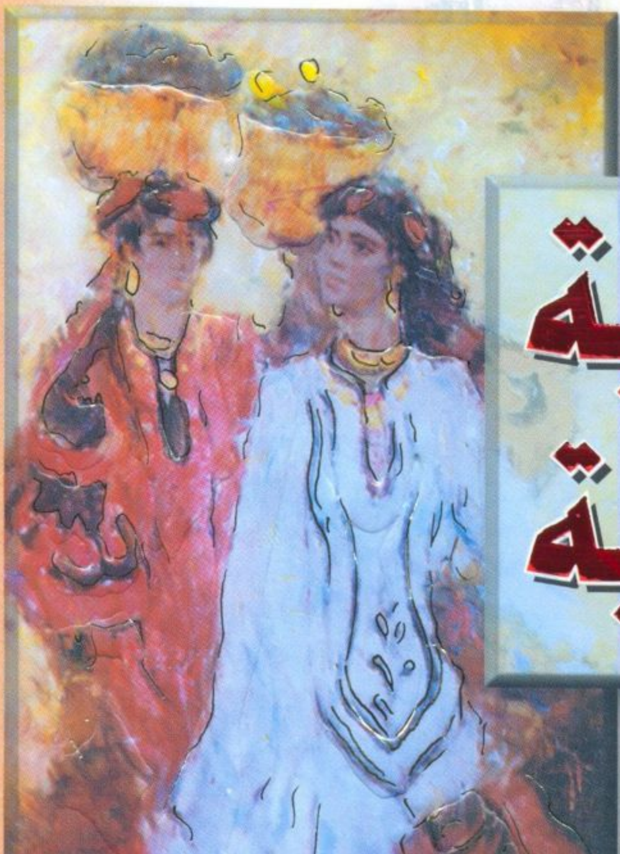
إبراهيم أبو طالب

الموروثات الشعبية القَصَصية في الرواية اليمنية



دراسة في التفاعل النَّصي

إصدارات وزارة الثقافة والسياحة - صنعاء

SANA'A 2004

صنعاء عاصمة للثقافة العربية 2004

Sana'a 2004 the arab cultural capital

الموروثات الشعبية القصصية
في
الرواية اليمنية

إبراهيم أبو طالب

الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية

دراسة في التفاعل النصي

SANA'A 2004
صنعاء عاصمة للثقافة العربية 2004
Sana'a 2004 the arab cultural capital

إصدارات وزارة الثقافة والسياحة - صنعاء

١٤٢٥هـ - 2004م

لوحة الغلاف: للفنان طلال النجار

رقم الإيداع بدار الكتب بصنعاء
(٢٠٠٤/٣٧٠)

الناشر
الجمهورية اليمنية
وزارة الثقافة والسياحة
صنعاء - ص.ب. (36)-(237)
هاتف: 235114 - فاكس: 235113
بريد الكتروني: moc@y.net.ye

من بهاء صنعاءَ... وتجليات عبقها.. في عام تتويجها عاصمةً للثقافة العربية.. يأتي هذا الاحتفاءُ بمجد الكلمة.. وجلال أنوارها.
في بدء الوعي الإنساني كانت الكلمة..
وعلى رأس فعاليات هذا العام الاستثنائي تأتي هذه الإصدارات.. حدثاً يتوج صنعاء فضاءً شاسعاً للثقافة والتاريخ والجمال والخصوصية.

خالد عبد الله الرويشان
وزير الثقافة والسياحة

الإهـــداء

إلى مرفأ الأمان في دنيا الألم

إلى والديَّ الكريمين ؛

أطال الله في عمريهما

عرفاناً ومحبة

﴿رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرٗا﴾

وإلى أساتذتي الكرام:

أ. د./ عبد المنعم تليمة

أ. د./ أحمد علي مرسي

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿فَٱقْصُصِ ٱلْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴿١٧٦﴾﴾

صدق الله العظيم

[الأعراف : ١٧٦]

المقدمة

إن النظر في الرواية اليمنية والاتصال بنصوصها يجعلنا نلاحظ ظاهرة على جانب كبير من الأهمية، تتمثل في الموروثات الشعبية الواضحة في العمل الروائي، وخاصة أن اليمن ما يزال من أكثر البلدان العربية تعلقا بالموروث عموماً-شعبيا كان أو رسمياً-، وذلك لطبيعة البنية الاجتماعية ونظمها المحافظة على خصوصيتها الضاربة في التاريخ،واعتزاز المجتمع بها، والمتمثلة في استمرارية تلك الموروثات في فكر اليمني ووجدانه جيلا بعد جيل، وتجسدها في حياته الراهنة في العادات والتقاليد والممارسات اليومية، والمبدع اليمني روائيًّا أو قاصًّا أو شاعرًا ينزع دوما إلى تصوير المجتمع الذي يعيش فيه بما يحتوي ذلك المجتمع من موروثات تحولت بمرور الوقت إلى رصيد ثقافي ومعرفي وسلوك يعبّر عن كينونته وخصوصيته، فأصبح المجتمع اليمني نتاجاً لذلك التراكم الموروث ،وأتى الإبداع والفن ليصور بعض تلك الرؤى والموروثات جماليًّا وأدبيًّا.

وما دامت الرواية نوعا أدبيًّا حديثاً في كل الآداب العالمية؛ وما دامت لا تزال – لحداثتها – تؤسس لنفسها تقاليد وتشكيلات جمالية –كما يرى عبد المنعم تليمة – فإن لدى الروائي العربي فرصة مشاركة الروائيين في العالم كله، في تأصيل هذا النوع الأدبي، ولن تكون مشاركة الروائي العربي ذات بال؛ إلاّ إذا تأسست على تراث الأمة، وبين يدي الروائي العربي كنوز ثروة من خوالد الموروثات الحيَّة.(1).

أهمية موضوع البحث:

تأتي هذه الدراسة لتبين الموروثات الشعبية القصصية التي احتوى عليها الخطاب الروائي اليمني، وكانت مؤثرة في بنائه الفني بحيث نجد أنها تمثل أحد منابع التأثير المهمة في فن الرواية – باعتباره فنًا حديثًا –، وقد تجسدت في الأعمال الروائية وغدا ذلك واضحا في عدد كبير من الروايات التي رصدتها هذه الدراسة، وبينت ذلك التأثر في عناصر الرواية الرئيسة من

---

(1) عبد المنعم تليمة: نجيب محفوظ تراثا، دراسة في كتاب:الرجل والقمة(بحوث ودراسات). القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١،١٩٨٩م. ص٤٧١.

الشخصيات والأحداث والفضاءات،وحرصت الدراسة على تتبع ذلك التأثر والتفاعل النصي بين الروايات –كعمل فني لاحق – وما تأثرت به من مُتَفَاعلات وموروثات قصية: أسطورية ودينية وشعبية.

مصادر الدراسة:

قامت الدراسة باستقراء الخطاب الروائي اليمني في عمومه تقريبًا من أول نصوصه المدونة، وهي رواية"سعيد"لمحمد علي لقمان ١٩٣٩م، حتى رواية"إنه جسدي"لنبيلة الزبير ٢٠٠٠م.ولا تمثل المدة الزمنية اتساعًا كبيراً وذلك لمحدودية المدونة الروائية، وخاصة في بداياتها حيث يبدو الانقطاع الزمني واضحا بين أول نص عام ٣٩، وثاني نص عام ٤٨، وثالث نص عام ٦٠، وظل ذلك الإنتاج ضعيفاً حيث لا يتجاوز الرواية والروايتين في بعض الأعوام،كما نجد أعوامًا كثيرة لم تصدر فيها أي رواية.(١) وقد قام الباحث باستقراء الموروثات الشعبية القصصية في الروايات التي احتوت عليها والتي بلغت(٢١ رواية) تمثل المصادر الرئيسة للدراسة، كما استقرأ(١٢ رواية) أخرى باعتبارها مصادر ثانوية رصد ما فيها – مع المصادر الرئيسة–من موروث شعبي عام من معتقدات ومعارف، وعادات وتقاليد، وأدب شعبي، وثقافة مادية وفنون شعبية، تضمنتها نصوص الرواية اليمنية. ولذا كان على الباحث أن يقرأ كمًا كبيرا من نصوص الرواية تجاوز الـ ٧٥٠٠ صفحة ليستخرج منها مادة بحثه، وتلك إحدى صعوبات البحث وكذلك كان عليه أن يتتبع بعض الروايات والتي كان الحصول عليها صعبًا؛ لِقدَمها من ناحية وعدم توثيقها أو إعادة طباعتها من ناحية أخرى، وكانت تلك صعوبة ثانية واجهت الباحث لعله قد يجد في تلك النصوص ما يتعلق بموضوعه لذا اضطر إلى السؤال عنها بشكل شخصي وتصويرها من المكتبات الخاصة. إضافة إلى قلة الدراسات حول الرواية اليمنية عموما وعدم وجود أي دراسة تتعلق بالموروثات.وكذلك قلة رصد ودراسة الموروث الشعبي اليمني فيما خلا بعض الأعمال التي تمثل ريادة في تسجيل الحكايات الشعبية ولم تتجاوز الكتابين، وقد أفدنا منهما كثيرًا.

الدراسات السابقة:

---

(١) ينظر: البيبليوجرافيا للرواية اليمنية في آخر هذه الرسالة.

على الرغم من أهمية الدراسات النقدية المخصصة لدراسة ظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة إلاّ أنها تعد قليلة إذا ما قيست بأهمية الموضوع وتأصيله من ناحية، وعدد الروايات العربية – عموماً – التي وظَّفَتْ التراث أو استلهمته، واستفادت منه في محاولاتها للتأصيل وربط العمل الإبداعي الروائي بذلك النبع من موروثات الأمة من ناحية أخرى، أو محاولات التجديد في اكتشاف وتجريب طرائق متنوعة في البناء الروائي من خلال الموروث، ويمكننا تصنيف هذه الدراسات السابقة على النحو التالي:

١- دراسات تناولت توظيف التراث في رواية واحدة: والأمثلة هنا كثيرة نذكر منها:"نجيب محفوظ وإدخاله النص التراثي – ليالي ألف ليلة نموذجا". غسان عبد الخالق([1]. و"سيميولوجية الهدم والتكوين(سابع أيام الخلق) أنموذجا لطراد الكبيسي"[2]. و"البنيات التراثية في رواية البحث عن وليد مسعود لجبرا ابراهيم جبرا"[3]. وغيرها.

٢- دراسات تناولت توظيف التراث في أكثر من رواية لروائي واحد: كدراسة سعيد علوش"عنف المتخيل الروائي في أعمال أميل حبيبي"[4].ودراسة مأمون عبد القادر الصمادي:"جمال الغيطاني والتراث؛ دراسة في أعماله الروائية"[5]، ودراسة وجيه يعقوب:"الرواية والتراث العربي؛ قراءة في روايات جمال الغيطاني[6]" ودراسة عبد الحكيم محمد أبو عامر:"الموروث وعلاقته بالشكل الروائي في ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه"[7].

([1]) بحث ضمن دراسات في الرواية العربية، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر ١٩٩٧م، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٩٨م نقلا عن محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دمشق اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٢م. المصدر: www.awu-dam.org موقع اتحاد الكتاب العرب.

([2]) نفس المرجع.

([3]) سيزا قاسم:روايات عربية؛ قراءة مقارنة. الدار البيضاء، شركة الرابطة، ط١، ١٩٩٧م.

([4]) سعيد علوش: عنف المتخيل الروائي، بيروت، مركز الإنماء القومي، د.ت.

([5]) مأمون الصمادي: جمال الغيطاني والتراث؛ دراسة في أعماله الروائية. القاهرة،مكتبة مدبولي،د.ط،١٩٩٢م

([6]) وجيه يعقوب: الرواية والتراث العربي. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة(كتاب الثقافة الجديدة٥١)،١٩٩٧م.

([7]) عبد الحكيم محمد أبو عامر:الموروث وعلاقته بالشكل الروائي في ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه. رسالة ماجستير

٣- دراسات تناولت نوعاً واحدا من التراث في عدد من الروايات منها دراسة عبد الرحمن بسيسو:"استلهام الينبوع؛ المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية"[١]. ودراسة صبري مسلم حمادي:"أثر التراث الشعبي في رسم الشخصية في الرواية العراقية الحديثة"[٢]. وهراسة شوقي الزهرة:"أثر السيرة الشعبية في الرواية التاريخية من ١٩١٤-١٩٥٠م"[٣].

٤- دراسات تناولت أكثر من نوع من أنواع التراث في عدد من الروايات منها: دراسة مراد عبد الرحمن مبروك:"العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر دراسة نقدية(١٩١٤ – ١٩٨٦)[٤].دراسة سعيد يقطين:"الرواية والتراث السردي"[٥]. ودراسة حسن محمد حماد:"تداخل النصوص في الرواية العربية"[٦]. ودراسة محمد رياض وتار:"توظيف التراث في الرواية العربية"[٧].

هذا بالنسبة لدراسة توظيف التراث في الرواية العربية بشكل عام. أما الرواية في اليمن فلم يتناول هذا الموضوع فيها أحدٌ من الدارسين، كما أن الدراسات السابقة في الرواية اليمنية قد اقتصرت على بعض الروايات ومن خلال بعض المناهج، وخاصة المنهج البنيوي. وذلك على النحو التالي:

(مخطوطة) كلية الآداب،جامعة القاهرة، ٢٠٠١م.

(١) عبد الرحمن بسيسو: استلهام الينبوع. سنابل للنشر والتوزيع، منشورات الإتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين،ط١٩٨٣،١م.

(٢) صبري مسلم حمادي: أثر التراث الشعبي في رسم الشخصية في الرواية العراقية الحديثة. رسالة ماجستير (مخطوطة) كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٨م.

(٣) شوقي الزهرة: أثر السيرة الشعبية في الرواية التاريخية ١٩١٤ – ١٩٥٠ م، القاهرة، دار الزهراء للنشر، د.ط، ١٩٩١م.

(٤) مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر دراسة نقدية(١٩١٤-١٩٨٦)،القاهرة، دار المعارف،ط١٩٩١،١م.

(٥) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي. بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢م.

(٦) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية. القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط، ١٩٩٧م.

(٧) مرجع سبق ذكره.

١- دراسة آمنة يوسف محمد: تقنيات السرد في الرواية اليمنية المعاصرة(مقاربة بنوية) ومن خلال العنوان يتضح منهجها في تحليل ودراسة ثلاث روايات، هي: رواية الرهينة، والسمار الثلاثة، ومدينة المياه المعلقة.

٢- دراسة عائد كاظم خصباك: الخصوصية الموضوعية في الرواية اليمنية ١٩٦٢-١٩٩٠م، تناول بالتحليل ١٣ روايةمُركِّزًا على الخصوصية الموضوعية كالغربة،والطبيعة،والمدينة وخصوصيتها.

٣- دراسة عبد الحكيم محمد صالح:"بناء السرد في الرواية اليمنية.دراسة نظرية تطبيقية من خلال أربع روايات يمنية مختارة من منتصف الثمانينيات وحتى أواخر السبعينيات من القرن الماضي". وهذه الروايات هي: الرهينة، والسمار الثلاثة، وركام وزهر، وزهرة البن.

٤- دراسة وهبية صبره: البنية الروائية في يموتون غرباء. وهي دراسة-كما هو واضح من عنوانها-في رواية واحدة من أعمال محمد عبد الولي وفق المنهج البنيوي أيضا.

ومن هنا تأتي دراستنا لتتناول موضوعًا لمُ يطْرقْ من قِبَلِ الباحثين والدارسين، ولتدرس عددا من الروايات — مما درس منها وما لم يدرس؛ وهو الأغلب-بشيء من التوسع في تتبع الموروثات الشعبية القصصية في تلك الروايات.

منهج الدراسة:

يقوم على إجراءات استقرائية في ضوء مفهوم التناص، ومنهج التفاعل النصي كما وضعه جيرار جينت Gerard Genette، ويتم ذلك من خلال تحليل العناصر القصصية جماليًّا وفنيًّا على مستوى فصول الدراسة في الشخصية والحدث والفضاء، وبيان تعالقها النصي وتفاعلها مع الموروثات الشعبية القصصية، وذلك بوصف التشكيلات الجمالية والسردية؛ حيث يقوم الباحث باستقراء النصوص الروائية، وبيان أنماط التناص فيها مع الموروث القصصي(الأسطوري والديني والشعبي). ومن هنا يطمح البحث إلى الإسهام في دراسة توظيف الموروثات الشعبية القصصية ورصدها من داخل النص الروائي وبنيته، وليس

من أيِّ شيءٍ خارج النص.

خطة الدراسة:

وبهذا تكون الدراسة قد انتظمت في مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة على النحو التالي:

- في المقدمة نبين أهمية البحث، ومادته، والدراسات السابقة، ومنهجية الدراسة، وخطتها.
- وفي المدخل تناولت الدراسة تحديد المفاهيم لبعض المصطلحات الواردة في الدراسة مثل الفولكلور،والمأثورات الشعبية، والموروث الشعبي، وما نقصد بالموروثات الشعبية القصصية. وكذلك تضمن المدخل رصدا عاما للموروث الشعبي في الخطاب الروائي اليمني.
- الفصل الأول: تصدى للشخصية والموروث، وحدد التفاعل النصي بين الشخصيات التي وظفتها الرواية وبين الموروثات الشعبية القصصية وذلك من خلال الشخصية الأسطورية، والشخصية الخرافية، والشخصية الملحمية، والشخصية الدينية(أنبياء، أولياء).
- الفصل الثاني: تعرض للحدث والموروث.وذلك من خلال أنواع الحدث: العجائبي، والخرافي، والبطولي، وعلاقتها بالموروث، وكذلك بيان طريقة عرض الحدث في تقنيات:الحكي، والحلم، والرحلة.
- الفصل الثالث: الفضاءوالموروث. وفيه بيان للزمان والمكان في الرواية عموما، وأنواع الفضاءات المستخدمة في الرواية اليمنية، وهي: الفضاء المقدس: وينقسم إلى غيبي وحقيقي، والفضاء الخرافي:وفيه عدد من الفضاءات المرتبطة جميعها بالموروث.والفضاء الإنساني: وينقسم إلى فضاء المدينةوفضاء القرية ولكل فضاء منها ارتباط بطريقةٍ ما بالموروث القصصي تم بيانه في متن الدراسة.
- الفصل الرابع:التفاعل النصي بين الرواية والموروث. وفيه شرح لأنواع التفاعل النصي وأقسامه وأشكاله ومستوياته بشيء من التركيز والتكثيف لبعض ما تم

بسطه في الفصول السابقة وإضافة ما يتعلق بتوضيح أنواع التناص المستخدم في الروايات موضوع الدراسة.

- الخاتمة: وبينت أهم النتائج التي توصل إليها البحث، مع بعض التوصيات.

وختاماً أشكر كل من ساهم بجهد في هذا العمل، وأخصُّ بالشكر عددًا من الزملاء في مصر المحروسة،و في اليمن السعيد الذين أسهموا في توفير بعض مواد الدراسة، ومصادرها التي لم تكن متاحة للباحث، والشكر موصول إلى بلدي اليمن؛ ممثلاً في جامعة صنعاء التي أشرف بالانتساب إليها، والتي أوفدتني للدراسة في هذا الصرح العلمي الشامخ من بلد الكنانة.

والله من وراء القصد.

المدخل

أولاً: تحديد المفاهيم

كلمة"موروث"اسم مفعول، وتعني في اللغة:» الذي ترك الميراث،و المال الموروث »([1]، وهي مأخوذة من الأصل اللغوي لمادة» ورث »،» تقول: أورثه الشيء أبوه، وهم ورثة فلان،

([1]) لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، بيروت، دار المشرق،ط٣٥، ١٩٩٦م: مادة(ورث) ص ٨٩٥.

وورَّثه توريثًا، أي أدخله في ماله على ورثته، وتوارثوه كابراً عن كابر، وقال ابن الأعرابي: الوِرْث، والوَرثُ، والإرث، والوِراث، والإراث، والتُّراث واحد. وقال ابن سِيدَه: الوِرث والتراث والميراث: ما وُرِث، وقيل: الورث والميراث في المال، والإرثُ في الَحَسبِ(١).

ويدور المعنى في معاجم اللغة للتراث على أنه ما يخلفه الرجل لورثته، والتاء فيه بدلٌ من الواو. ومن المجاز:» أورثه كثرة الأكل التُّخمَ والأدواءَ، وأورثته الحمى ضعفاً، وهو في إرث مجد، والمجد متوارث بينهم »(٢).

مما سبق نرى أنَّ الموروث في اللغة هو ما بقى للخلف عن السلف وما أورثوه لهم، سواًء كان هذا الميراث مادّيًا-مالًا-أم معنّويًا-حسباً أو مجدا.

ونود من البداية التفريق-لغة-بين الموروثات والمأثورات، فالأول-كما رأينا-جذره اللغوي هو» ورث »، بينما المأثور جذره اللغوي مادة» أثر »، يقال منه:» أَثَرْتُ البعير. فهو مأثور، ورأيت أُثرَتَه وتؤثُورَه أي موضع أثره من الأرض... ومن هذا قيل: حديثٌ مأثو ر: أي يخبرُ الناسُ به بعضهم بعضاً، أي ينقله خلفٌ عن سلف، ويقال منه: أثرتُ الحديث فهو مأثور وأنا آثٌر... وفي حديث علي-كرم الله وجهه-: ولست بمأثور في ديني، أي لستُ ممن يؤثر عني شرٌّ وتهمة في ديني، فيكون قد وضع المأثور موضع المأثور عنه »(٣). وجاء في"أساس البلاغة"نفس المعنى، يقال:» حديث مأثور يأثُرُه أي يرويه قَو نٌ عن قرن، ومنه السيف المأثور: القديم المتوارث كابراً عن كابر »(٤). والمأثور مفعول لا فعل له. قال ابن سيده:» وعندي أن الـمأثور مفعول لا فعل له، كما ذهب إليه أبو علي في الموؤد الذي هو الجبان »(٥).

ومن الواضح أن المعنى متقارب، وذلك في أن التوريث والانتقال من السابق إلى اللاحق يجمع بين المأثور والموروث، غير أن الأول يختص بالحديث المروي قرناً عن قرن، ومن هنا تأتي الخصوصية لهذا الجذر في الانتقال الشفاهي، وهو المعنى الغالب عليه، بينما الموروث أعم في

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، القاهرة، دار المعارف،د.ط،د.ت: مادة(ورث): ٤٨٠٨/٦، ٤٨٠٩.

(٢) الزمخشري،أساس البلاغة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٩٨٥م: مادة(ورث) ٤٩٩/٢.

(٣) لسان العرب: مادة(أثر)، ٢٥/١-٢٧.

(٤) أساس البلاغة: مادة(أثر) ١/ ٤.

(٥) المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر للطباعة والنشر د.ط،د.ت، مادة(أثر)، ٦/٣.

انتقال ما هو شفاهي وغير شفاهي من مادي ومعنوي.

لكن استخدام كلمة"ورث"و"تراث"ومرادفاتها من مشتقات الجذر"و.ر.ث"جاءت في مفهومها القديم للدلالة على ما يورّث من مال أو حسب، واقتصرت كتب اللغة والمعاجم–فيما يبدو–على هذا المفهوم، ولم تتجاوز ذلك للدلالة على الموروث الثقافي، كما هو عليه الحال بالنسبة لاستخدامها في الخطاب العربي المعاصر، مما يشير إلى أن استخدامنا لهذه الكلمة وفقا لمفهومنا الحالي لها، إنما هو استخدام جديد ومغاير لما كانت عليه من قبل،إلا انه استخدام نابع من مفردات التفكير العربي المعاصر وليس دخيلا عليه كما يقول الجابري([1]. وهي بذلك في مفهومها القديم تشبه إلى حد بعيد مفهومها في اللغة الإنجليزية، فكلمة Heritage ومرادفاتها مثل: Legacy , Patrimony تشير إلى ما يتركه الأب المتوفى لأبنائه،أو ما يورثه السلف للخلف؛ بمعنى أن هذا الاستخدام لم يتجاوز بالكلمة مفهومها العربي القديم.[2]

هذا من الناحية اللغوية، أما لدى الدارسين أصحاب الاختصاص والمهتمين بهذا العلم؛ فقد تعددت المصطلحات الدالة على ذلك الميدان العلمي و تنوعت كترجمة لمصطلح»الفولكلور«فكان منها مثلاً:» حكمة الشعب، وعلم الشعب، ومنها ما عبَّر عن مضمونه ومجال اهتمامه مادة وعلماً: مثل» الفنون الشعبية، والأدب الشعبي، والموروثات الشعبية، والتراث الشعبي والمأثورات الشعبية ... »[3]. ولكن أكثرها شيوعاً واستقراراً لدى الدارسين هي المصطلحات الثلاثة التالية التي تبدو متقاربة ومتداخلة إلى حد ما، وهي: الفولكلور،و المأثورات الشعبية،و التراث الشعبي أو الموروث الشعبي. وسنتناولها باختصار فيما يلي:

الفولكلور: FOLKLOR:

اصطلاح علمي مأخوذ عن الإنجليزية، أدخله العلاّمة"وليم تومز"W.G. Thoms(١٨٠٣–

(1) ينظر: محمد عابد الجابري: التراث والحداثة–دراسات و مناقشات–بيروت،مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، تموز–يوليو ١٩٩١م،ص٢٢.

(2) Encyclopaedia Britannica:(volume, 14-2002) p.457. vol,7,p.242, and vol,26,p.186.

(3) ينظر: أحمد على مرسي: المأثورات الشعبية في مائة عام قضية المصطلح، ورقة مقدمة في الملتقى القومي الثاني للفنون الشعبية ١٤–١٨ يناير ٢٠٠١م. المجلس الأعلى للثقافة.

١٨٨٥م) لأول مرة على المصطلحات العلمية في ٢٢ أغسطس ١٨٤٦م، في خطاب نشره بمجلة الأثنيوم الإنجليزية The Athenaeum، والترجمة الحرفية للكلمة تعني» حكمة الناس «أو» المعرفة الشعبية »[١]. وسرعان ما تبنى الباحثون في مختلف البلدان هذا الاصطلاح ومن ثم أصبح اصطلاحاً عالميًا. ويعرفه"سوكولوف"Jurij Sokolov:» بأنه الإبداع الشعري الشفاهي* لجماهير الشعب العريضة »[٢]. والفولكلور هو» التراث الروحي للشعب، وخاصة التراث الشفاهي، وهو كذلك: العلم الذي يدرس هذا التراث »[٣].

وهناك عدد كبير من التعريفات لهذا المصطلح[٤]، يوردها"إيكه هو لتكرانس" Ake Hultkrantz، ويناقشها في قاموسه، ويقسمها بعد ذلك إلى ثلاث مجموعات كبيرة تعتمد جميعها على تراث علمي خاص أو ظروف تاريخية محلية معينة،» فهناك أولًا: الفكرة القائلة بأن الفولكلور يمثل التراث الشفاهي، وخاصة في بعض الميادين. وهذا هو الميراث الحقيقي الذي خلفه لنا"تومز". ثم هناك فكرة أن الفولكلور يجب أن يقصر على الأدب الشعبي، وهو ما نادى به علماء الأنثروبولوجيا الأمريكيون الذين يخضعون الفولكلور للثقافة، وهذا المفهوم أقل غموضاً من سابقه.

وأخيرًا: يفهم الفولكلور على أنه» مجموع الثقافة الشعبية تمييزاً له عن ثقافة الطبقات العليا، وقد نمت هذه الفكرة في أوروبا بسهولة كتوسيع وظيفي لتعريف"تومز""[٥].

ومصطلح الفولكلور يدل في الأوساط العلمية المختلفة على مدلولين:» الأول: العلم

---

(١) أحمد علي مرسي: مقدمة في الفولكلور: القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية د. ط. ١٩٩٥م ص ٢٥.

* يعني بالشعر الشفاهي: فنون القول الشعبية والتي ترقى من حيث بنائها الفني إلى مستوى الشعر: ينظر تعليق مترجم الكتاب، ص ١٣٢.

(٢) يوري سوكولوف:الفولكلور قضاياه وتاريخه، ترجمة: حلمي شعراوي، عبد الحميد حوّاس، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة مكتبة الدراسات الشعبية(٥١) ط٢، ٢٠٠٠م. ص ١٢٩.

(٣) إيكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور. ترجمة: محمد الجوهري،و حسن الشامي، دار المعارف بمصر، د.ط، ١٩٧٢م. ص ٢٨٠.

(٤) نفس المرجع، ص ٢٨٠-٢٨٤.

(٥) المرجع السابق: ص٥٨٥.

الخاص بالمأثورات الشعبية من حيث أشكالها ومضامينها ووظائفها، والثاني: المادة الباقية والحية التي تتوسل بالكلمة والحركة والإيقاع وتشكيل المادة »([١]).

ولم يصل العلماء العرب في هذا الميدان إلى اتفاق نهائي حول استخدام هذا المصطلح، فرأوا ترجمته، فمنهم من فضل ترجمته"بالتراث الشعبي"، ومنهم من استخدم"المأثور الشعبي"، ومنهم من يطلق مصطلح"الفنون الشعبية"على ما تعنيه الآن صيغة فولكلور، ومنهم من اقترح مشروعاً لتعريف الفولكلور داعياً إلى الاتفاق حوله، ورأى» أن الفولكلور أو المأثورات الشعبية: هي كل التعبيرات الفنية المأثورة، ووسائل المعرفة التقليدية التي تعبر عن الجماعة أو المجتمع وتؤثر فيها »([٢])، ومنهم من فضل استخدام الفولكلور باعتباره مصطلحاً عالمّياً، وآثره على بقية المصطلحات([٣])، ويرى أنه مهما اختلفت مناهج الدارسين، فإنهم» يتفقون على كشف عناصر المأثورات الشعبية والفولكلور الذي يشمل كل إبداع تقليدي لشعب من الشعوب، سواء كان بدائّياً أم متحضراً، وهذا الإبداع يتحقق باستخدام الأصوات والكلمات شعراً ونثرًا، كما يضم المعتقدات الشعبية أو الخرافات والعادات والممارسات والرقصات والألعاب الشعبية، والفولكلور في جوهره ليس علماً بالمفهوم الخاص عن شعب معين، بل إن مادته هي العلم الشعبي التقليدي، والشعر الشعبي»([٤]).

المأثورات الشعبية:

يرى بعض العلماء أن هذا المصطلح هو الترجمة العربية الدقيقة للمصطلح العالمي: فولكلور، ويشير فتحي الصنفاوي إلى أن المجمع العربي للغة قد وضعه،» واتفق عليه المتخصصون في هذا المجال.. بعد أن تعددت التعريفات والتفسيرات التي خرجت أحياناً عن المعنى أو المرادف

([١]) عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، بيروت، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٨٣م ص ١٧٢.

([٢]) أحمد علي مرسي: مقال بعنوان: حول المأثورات الشعبية قضية للمناقشة، مجلة الفنون الشعبية العدد ١٩، إبريل-يونية ١٩٨٧م، ص ١١.

([٣]) عبد الحميد يونس، مرجع سابق، المقدمة.، وينظر مقال: أحمد أبو سعد: « الفولكلور؛ أصل مدلوله وأحدث ما تطور إليه » مجلة الحداثة، بيروت، العددان ١٣،١٤، شتاء ١٩٩٦م،(ص١٨-٢١).

([٤]) نفس المرجع، ص١٧٣.

الصحيح لهذه الكلمة.. »[1].

ومن الباحثين[2] من يجمع بين المصطلحين، ويذكرهما معاً في أغلب كتاباته مستخدماً الحرف(أو) بين الفولكلور، والمأثورات الشعبية، على اعتبار أنهما مصطلحان لمعنى واحد.

أما معنى المأثورات الشعبية كمصطلح، فإنه يتسع حتى يشمل» ذلك الإبداع المستمر الذي يمارسه المجتمع كنشاط حي، ويفيض عن خاطر الجماعة الإنسانية مباشرة، أشبه ما يكون بالتعبير التلقائي الذي يتفجر ليواجه ضرورات الحياة اليومية الجارية »[3].

ولا يبتعد كثيراً ميدان المأثورات الشعبية عما رأيناه في الفولكلور، حيث تعتمد فنونه على الكلمة وعلى غيرها، ولذلك فالمأثورات الشعبية» تعتمد على الكلمة، سواء كانت مصاغة نثراً أم منظومة شعراً، في الحكايات والأمثال والألغاز، أم في القصائد والأغاني، والملاحم، والسير الشعبية، وفي مختلف فنون الأدب الشعبي أو فنون تعبيرية حركّيةً أو موسيقيّةً في الرقص، والموسيقى، وآلاتها، أو فنون تشكيلية تشكل بالخط أو المسطح اللوني الكتلة الملونة، أو في شكل العمارة الشعبية والفنون التطبيقية والصناعات الشعبية ذات القيمة الفنية، والأزياء والحلى والتزين والوشم والتخضيب بالحناء، وكل شكل من أشكال إكساب المادة طابعاً جمالياً فنياً، وذلك في مختلف أشكال الثقافة الشعبية سواء [كانت] عقلية أم روحية أم مادية »[4].

والمأثورات الشعبية تنقسم بعد ذلك إلى قسمين كبيرين بحسب ما يعالجه كل قسم، وهما: المأثورات الشفاهية، ويعني بها"يان فانسينا"Jan Vansina:» كل الشواهد المتعلقة بالماضي، والتي انتقلت من شخص إلى آخر »[5]. ويرى في موضع آخر تحديداً للمصطلح» أن المأثورات

---

(1) فتحي الصنفاوي: مدخل إلى دراسة المأثورات الشعبية الغنائية « الفولكلور الغنائي » القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠١م ص ٣١.

(2) ينظر: كتابات أحمد علي مرسي: مثلا: مقدمة في الفولكلور، ومجلة الفنون الشعبية: مقال الأدب الشعبي العربي، المصطلح وحدودة ص١٤ وما بعدها ومقال « حول المأثورات الشعبية قضية للمناقشة ص١١، وما بعدها...،وغيرها من الدراسات.

(3) صفوت كمال: المأثورات الشعبية علم وفن، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠٠م ص٤٤.

(4) نفس المرجع ص٤٥.

(5) يان فانسينا: المأثورات الشفاهية، ترجمة: أحمد علي مرسي، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية(٤٥) ديسمبر ١٩٩٩م ص ٨٢.

الشفاهية هي تلك المواد التي يتناقلها شخص عن آخر عن طريق اللغة، فروايات شهود العيان–مثلا–لا تدخل في نطاق المأثورات الشفاهية، رغم أنها تروى شفاهًا، لأنها ليست روايات منقولة. وتتكون المأثورات الشفاهية على سبيل الحصر من روايات منقولة عن طريق السماع »[1]. ومن هنا يدخل في المأثورات الشفاهية كل ما يرتبط بالكلمة من فنون قولية مأثورة متناقلة من جيل إلى جيل من خلال السماع.

ومصطلح"المأثورات الشفاهية"يمكن أن يتطابق إلى حد كبير مع مصطلح"التراث الشفاهي"Oral Tradition، وهو» كل ذلك القسم من التراث الثقافي الذي يتناقل بالأخبار شفاهة، وليس التراث الشفاهي هو نفسه التراث العقلي–أي الفولكلور أو التراث الشعبي–ذلك أن التراث العقلي يتضمن العادات الاجتماعية، والعادات الفردية التي لا تتناقل شفاهيًّا، على حين يتضمن التراث الشفاهي–على سبيل المثال–التعليمات المتعلقة بالأعمال، أو الأدوات المختلفة »[2].

والقسم الثاني: هو المأثورات السلوكية أو الاعتقادية، كما يسميها أحمد على مرسي، وهو يلاحظ وجود ارتباط وثيق بين» المأثورات الشعبية الفنية، وبين السلوك الفعلي للأفراد، والقيم التي يتمسكون بها، ويحافظون عليها. ويكاد يكون من المستحيل أن نجد مثلاً، أو أغنية، أو حكاية شعبية منفصلة تمامًا، أو مقطوعة الصلة بالجانب الآخر. وهو ما يمكن أن نسميه بالمأثورات السلوكية أو الاعتقادية، وذلك أن الجانبين يلعبان دوراً كبيراً في تدعيم ثقافة المجتمع »[3].

الموروث الشعبي (التراث الشعبي):

يعرفه"إيكه هولتكرانس"بأنه» عبارة عن المعتقدات والعادات الاجتماعية الشائعة وكذلك الرواية الشعبية. ويدل التراث الشعبي–بصفة عامة–على موضوعات الدراسة في الفولكلور، أو

---

(1) نفس المرجع ص ١٤٤.

(2) إيكة هولتكرانس: مرجع سابق ص ٩٦.

(3) أحمد علي مرسي: الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ١٩٩٩م ص١٣٩.

دراسة التراث الشعبي أو دراسة الرواية الشعبية، وينبغي أن نرى الوحدة في كل هذه الموضوعات في كونها تجسد جميع جوانب الثقافة الروحية، ويشير اسم"التراث الشعبي"إلى أننا نتناول هنا تراثاً شفاهيًّا، ينتقل من جيل إلى آخر داخل الشعب »([1]).

ويرى الباحثون أن مضمون مصطلح التراث» هو انتقال شيء ما عبر الزمن، وأنه-بشكل عام-عناصر الثقافة التي تنتقل من جيل إلى آخر »([2]). ويتسع مفهوم التراث لدى علماء الأثنولوجيا الأوروبيين، والفولكلوريين حتى يصبح» قريباً من مفهوم الثقافة أو مرادفاً لها»([3]).

وبهذه العمومية يعرفه الناقد الكبير عبد المنعم تليمة بقوله:» التراث هو كل ما حفظه وعاء تجربة شعبنا ومبادرته في التاريخ الإنساني، من نص مدون أو أثر باق أو مروية شفوية متواترة منذ اكتشفت بلادنا الكتابة، وطرائق البناء والمعمار وتكوين الجهاز الحكومي والتحكم في المياه.. إلخ إلى يوم الناس هذا..([4]).

ويصبح الموروث الشعبي مصطلحاً جامعًا» للجوانب أو الموارد الثقافية-سواء الفكرية منها أم المادية-التي يتوارثها الناس عبر الأجيال، وبذلك تكتسب صفة البقاء والاستمرار، وتصبح في جانب من جوانبها فعلاً مؤثراً، وسلوكاً مرعيًّا يحرص عليه أصحابه، ويحاولون تأكيده وترسيخه لدى غيرهم »([5]).

وترى نبيلة إبراهيم، أن التراث الشعبي بكل صوره وأشكاله يعُد المكون الأساسي لحضارة شعب من الشعوب،» وإذا كانت الحضارة مفهوماً محليًّا عالميًّا، فإن التراث الشعبي لا يمكن أن يبرز قيمته وفاعليته إلا مصحوباً بحركة المد الحضاري لهذا الشعب أو ذاك »([6]).

وبعد هذا العرض لمفهوم كل مصطلح على حدة، تجدر الإشارة إلى أن الباحث يأخذ بمصطلح الموروث الشعبي» التراث الشعبي «في دراسته هذه لسببين اثنين:

([1]) إيكه هولتكرانس: مرجع سابق ص ٩٥.

([2]) أحمد علي مرسي: مقدمة في الفولكلور، مرجع سابق ص ٦٣.

([3]) فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو؟ بيروت، دار المسيرة، القاهرة مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٨٧م. ص٧٧.

([4]) عبد المنعم تليمة: حوار أجرته زينب العسال، مجلة عالم الكتاب، القاهرة، خريف ٢٠٠٠م ص١٤.

([5]) أحمد علي مرسي: مقدمة في الفولكلور،مرجع سابق ص ٦٤.

([6]) نبيلة إبراهيم: عالمية التعبير الشعبي، مجلة فصول: المجلد الثالث العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣م.

الأول: أنه أعم في الدلالة على ميدان البحث، وذلك بما تحتويه من جوانب مادية ومعنوية، وإن كان الفولكلور أو الترجمة العربية له وهي» المأثورات الشعبية «يأخذ بالجانبين إلاّ أن التراث الشعبي» مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالماً متشابكاً من الموروث الحضرا ي والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر، وهو بهذا مصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث المثيولوجي العربي القديم، كما يضم الفولكلور العربي في البيئات العربية المختلفة، سواء كان الفولكلور القولي أم الفولكلور النفعي أم الفولكلور الممارس، وسواء ظل على لغته الفصحى أم تحول إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات »(١).

والسبب الثاني: أننا نبحث في الموروثات الشعبية من خلال فن مدون هو فن الرواية. ومن المعروف أن الباحث في الفولكلور لا يهتم بما هو مدون قدر اهتمامه بما هو مروي مشافهة، ومن هنا كانت أهم خصائص الفولكلور أو المأثورات الشعبية هي الممارسة التلقائية وتناقله واستخدامه في الحياة اليومية،» أما ما هو مدون ومحفوظ-كما يرى صفوت كمال-فيمكن أن يكون من التراث الشعبي قبل أن يكون من المأثورات الشعبية»(٢).

ومن هنا كان أخذنا بمصطلح الموروثات الشعبية.

الموروثات الشعبية القصصية:

ونعني بها القصص الموروثة التي انتقلت إلينا عن السلف وورثناها — مدونة أو شفوية — عبر عصور مختلفة.وتناولها الوجدان الشعبي،واستقرت في ذاكرته،وتمثلها في حياته، وأصبحت جزءا من منظومته الثقافية والفكرية،وهويته الخاصة؛سواء كان هذا الموروث القصصي أسطوريا أم دينيا أم شعبيا إذ تصب جميعها في وعاء واحد لتشكّل معا موروثات الشعب وثقافته القصصية خصوصا. وفق هذا المفهوم نبحث عن تلك الموروثات في فن حديث — بفنيته وتقنيته — وقديم —باعتباره امتداداً لتلك الموروثات القصصية — هو فن الرواية، ذلك الجنس السردي النثري الفني بما يمثله من» حكاية خيالية تستمد خيالها من طبيعة تاريخية عميقة،

---

(١) فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، القاهرة، دار الشروق ط١، ١٩٩٢م ص ١٢.

(٢) صفوت كمال: مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي، الكويت، وزارة الإعلام، ط٣، ١٩٨٦م. ص٢٢٨.

وتستمد فنيتها من كونها شكلاً وخطاباً يقصد منه التأثير على متلقيه من خلال استعماله لأساليب جمالية..إنها مُؤَلَّفٌ تخييلي نثري له طول معين،ويقدم شخصيات معطاة كشخصيات واقعية، يجعلها تعيش في وسط، ويعمل على تعريفنا بسيكولوجيتها،بمصيرها،وبمغامراتها.. »([1])

ثانياً: الموروث الشعبي في الرواية اليمنية

فيما يلي سنقوم بتتبع الموروث الشعبي الموجود في الرواية اليمنية كمدخل عام، وسنرى مدى اهتمام المبدع بموروثاته، وتمثلها في كتاباته حين يمضي في إبداعه ورؤيته للعالم وفق ما استقرَّ في وعيه أو لاوعيه من هذا الموروث الغني والمتنوع.

ولما كان موضوع الموروث الشعبي وميدانه واسعاً ومتشعبًا، فقد رأى الباحث أن يعرض له وفق تصنيف يساعده على تتبعه ورصده في الخطاب الروائي اليمني.

وقبل ذلك نود – بداية–الإشارة إلى أبرز التصنيفات التي وضعها العلماء للموروثات، فهناك تصنيفات كلاسية لعناصر التراث الشعبي والاجتماعي بصفة عامة شاعت في بريطانيا منذ القرن التاسع عشر،وتصنيف آخر شاع في باقي القارة الأوروبية صاغه» فايس «في ما يقرب من اثني عشر صنفًا، بينما يصنفها« سس يوبكارت ولاوفر «في عشرة أصناف مع التمييز الحادّ بين الجوانب الروحية والمادية([2]).

ويميل بعض العلماء عند دراسة التراث الشعبي وتحليله إلى تصنيفه إلى أقسام أو طرز مختلفة، وكل طراز((Type يتكون من أنماط أساسية، ويحتوي كل نمط على أشكال ونماذج معينة((Models ترتبط بهذا النمط، وكل شكل أو نموذج يتكون من وحدات معينة((Units

---

(1) راكز أحمد: الرواية بين النظرية والتطبيق؛ اللاذقية،دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١،١٩٩٥م،ص١٣.نقلا عن قاموس Robert بالفرنسية.

(2) ينظر لمزيد من التفصيل، الفصل الثالث من كتاب محمد الجوهري: علم الفولكلور، القاهرة، دار المعارف، ط٤، ١٩٨١م، ص٩٤–٩٩، وينظر: هاني العمد: في التراث الشعبي وإشكالية تصنيفه، مجلة المأثورات الشعبية، قطر، السنة الثانية، العدد(٢) أبريل ١٩٨٦م ص ٣٩–٤٩.

تسهم في تكوين هذا الشكل أو النموذج، كما أن كل وحدة من وحدات الشكل تتكون في نفس الوقت من عنصر رئيس أو أكثر يشارك في بناء هذه الوحدة(١).

ويمكن القول بأن التصنيف الشائع للتراث الشعبي لدى العلماء العرب قد مَرَّ بمرحلتين: الأولى: التصنيف المبدئي أو السداسي، ويشمل(٢):

١-العادات الشعبية. ٢-المعتقدات الشعبية.

٣-المعارف الشعبية. ٤-الأدب الشعبي.

٥-الفنون الشعبية. ٦-الثقافة المادية.

وبتضافر جهود المشتغلين في هذا الميدان، تم التوصل إلى تصنيف رباعي*، وذلك على النحو التالي(٣):

١-المعتقدات والمعارف الشعبية. ٢-العادات والتقاليد الشعبية.

٣-الأدب الشعبي. ٤-الثقافة المادية والفنون الشعبية.

وهذا التصنيف الأخير هو الأكثر دقةً وشمولاً، وسنأخذ به في دراستنا للموروث الشعبي في هذا المدخل من خلال استقراء تلك الموروثات عموماً في الخطاب الروائي اليمني، وما يحتوي كل تصنيف بداخله من مفاهيم وجزئيات سنعرض لها بشيء من التفصيل والتوضيح فيما يلي:

أولاً: المعتقدات والمعارف الشعبية في الرواية.

لكل شعب من شعوب الأرض معتقدات ومعارف تتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق

---

(١) صفوت كمال: تصنيف مواد المأثورات الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٣٧ سبتمبر ١٩٩٢م، ص ٣٩.

(٢) محمد الجوهري: مرجع سابق ص ٨٧.

* في عام ١٩٧٠م أقرت الحلقة الدراسية لعلم الاجتماع الريفي في جمهورية مصر العربية التي نظمها المركز القومي للبحوث هذا التصنيف.

(٣) محمد الجوهري: مرجع سابق ص٨٨.

الطبيعي، وتلك الشعوب مهما بلغت من درجات الرقي في سلم الحضارة، إلاّ أن تلك المعتقدات تظل كامنة في وعيها الشعبي، وسواء كانت منبعثة في نفوس أبناء الشعب» عن طريق الكشف أو الرؤية أو الإلهام، أو أنها كانت –أصلاً–معتقدات دينية–إسلامية أو مسيحية–أو غير ذلك ثم تحولت في صدور الناس إلى أشكال أخرى جديدة بفعل التراث القديم الكامن على مدى الأجيال »(1). إلاّ أنَّ ذلك يظهر في ممارساتها وحياتها المعيشة على وجه العموم، وفي إنتاجها الفكري والفني بوجه خاص، وتلك المعتقدات والمعارف متنوعة ومتشعبة إلى عشرات بل مئات الموضوعات الفرعية، وما يعنينا هنا هو ما وظفته الرواية اليمنية على امتداد ساحتها ومن خلال فضاء النص الكتابي للرواية منذ بداياتها المتمثلة برواية» سعيد «لمحمد علي لقمان(عام ١٩٣٩)* ،وحتى رواية» إنه جسدي «لنبيلة الزبير (عام ٢٠٠٠). وقد يبدو الامتداد الزمني كبيراً، لكنَّنا حرصنا على تتبع ظاهرة الموروثات الشعبية عامة والتي ظهرت في عدد كبير من الروايات اليمنية التي سنشير إليها في هذا المدخل**، على أنَّنا سنحدد بعد ذلك عدداً من الروايات في فصول الدراسة، والتي استلهمت الموروثات الشعبية القصصية ووظفتها في كتاباتها، وتأثرت بها في بنائها ورسم شخصياتها وأحداثها.

وفيما يلي ما جاء من المعتقدات والمعارف الشعبية في الرواية اليمنية:

---

(1) المرجع السابق، ص ١٠٤.

* يشير الباحث عبد الحكيم محمد صالح في رسالته للماجستير: « بناء السرد في الرواية اليمنية »، معهد البحوث والدراسات العربية ٢٠٠١م إلى أن هناك روايتين لأحمد عبد الله السقاف هما: « فتاة قاروت » والصبر والثبات، تسبقان رواية"سعيد"، يعود تاريخهما تباعاً إلى عام ٢٧، ١٩٢٩م. لكن نصوصهما لم تصل إلينا. ينظر الرسالة المذكورة(ص٩) وما بعدها. وهو ما ذكره عبد الحميد إبراهيم من قبلُ، نقلاً عن عبد الله الحِبْشي « أن هناك رواية يمنية للأديب أحمد السقاف بعنوان « فتاة قاروت » وأنها نشرت، بجاوه سنة ١٩٣١م، وأنها الآن في حكم المفقودة ». ينظر: عبد الحميد إبراهيم: القصة اليمنية المعاصرة، بيروت، دار العودة ط١، ١٩٧٧م. ص١٤٩، وينظر أيضاً هشام علي: الخطاب الروائي في اليمن، صنعاء، مركز عُبادي للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٦م، ص٢٦.

** استقرأ الباحث الموروث الشعبي في ٢٥ رواية. هي بحسب ترتيبها الزمني على النحو التالي: سعيد، مصارعة الموت، يموتون غرباء، مرتفعات ردفان، طريق الغيوم، الميناء القديم، ربيع الجبال، الإبحار على متن حسناء، الرهينة، شارع الشاحنات، ركام وزهر، هموم الجد قوسم، مدينة المياه المعلقة، القرية التي تحلم، الُمَبشِّع، الصمصام، منازل القمر(تباشير الأماني)، شئوان، أضبواة جمهورية الانتفاخ، أركنها الففيه، طيف ولاية، زهرة البن، الملكة المغدورة، رجال الثلج، إنه جسدي.

- **الأولياء.**

في الرواية اليمنية ذكر لعدد من الأولياء، منهم من يُذكر اسمه فقط على لسان إحدى شخصيات الراوية على سبيل الاستغاثة» يا ابن علو ان نجني »[1]، أو على سبيل النذر بزيارة إليه، عند الشفاء من مرض» وفرحت جدتها بشفائها ونذرت بزيارة لابن علوان »[2]، وابن علو ان هو» أحمد بن علوان المتوفى عام ٦٦٥هـ(١٢٦٧م) وكان شاعراً وصوفياً مناصراً للسنة ومقتدياً بها وزاهداً في كل ملذات الدنيا، ومعارضاً سياسيا ... »[3] وقد نسج الوجدان الشعبي» حوله أساطير وخوارق العادات كالهيمنة على العفاريت وامتلاك أجناس الجن»[4]. وابن علوان واحد من الأولياء المذكورين في الرواية اليمنية. ومنهم من تذكر معجزاته كأن يضع قدميه في قدرين صُب فيهما الماء فإذا بأحدهما يتحول إلى أرز يغلي، والثاني إلى لحم طري ينضج »[5] ليقدمه إلى ضيوفه الذين حضروا إليه فجأة، أو أن يُعيد أحد التجار الذين تأخروا عن بلادهم كما فعل الزيلعي بالتاجر الذي جاء من البصرة حين ذهب إليه يبكي بين يديه يريد العودة إلى أهله،» فوعده خيرًا، ولما كان الليل جاء التاجر فأجلسه الزيلعي بجانبه على قاربه الصغير ولم تَلُحْ تباشير الصباح إلا والتاجر في البصرة فسار إلى أهله وأخبرهم بالخبر فلم يصدقوه، وذهبوا جميعاً فوجدوا الزيلعي قد مات بعد أن أوصى أن يُقذف بقاربه في اليم ليحمله إلى حيث يجب أن يدفن، ولم تكن إلاّ لحظة، وإذا بالقارب في الغدير حيث دفن وحضر دفنه جميع الأقطاب والأولياء »[6].

ولا تقتصر مساعدتهم للناس على القصص التي تو ى في حياتهم بل حتى بعد مماتهم فإنهم

([1]) محمد مُثَنَّى، ربيع الجبال، عدن، دار الهمداني ط١، ١٩٨٣، ص٢٤.

([2]) محمد على لقمان، سعيد: اعتمدنا على النص المدون في مجلة الثقافة الجديدة-عدن العدد الرابع، يوليو ١٩٩٢م.ص ١٩٢.

([3]) ينظر: حمود القيري: تحقيق ودراسة ديوان الفتوح لأحمد بن علوان اليمني، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٨٨م ص ١٢ وما بعدها.

([4]) عبد الله البردوني: فنون الأدب الشعبي في اليمن، دمشق، دار الفكر، ط٣، ١٩٩٥م، ص٧٦.

([5]) سعيد ص ٢١٦.

([6]) نفس المصدر ص ٢١٧.

يجيبون المستغيث فهذا» سي أمكوفيه * » وليٌّ في منطقة تهامة مشهور لدى البحّارة بأنه هو من يحرسهم من كل خَطر يحيق بهم، ليس بروحه فقط بل بحضوره الشخصي، فهؤلاء البحارة يروون لحظة إنقاذهم من النسور التي أرادت الانقضاض عليهم:» وحين نلاحظ تلك النسور تحوم على مركبنا نهتف جميعاً ونردد بصوت جماعي» ياسي أمكوفيه »، وما هي إلاّ ثوانٍ حتى يمر على مركبنا بشحمه ولحمه وجميع تلك النسور المفترسة تتساقط صرعى في البحر، و نواصل السير في أمان الله وسي أمكوفيه »(١).

ومن الأولياء من يساعد الناس في مسائل الإنجاب، وتشد إليه الرحال، وتعتقد فيه النساء، وتنصح به:» فقد نصحت الجد قوسم الكثير من نسوان القرية وخاصة المسنات منهن، نصحنه بأن يقوم بزيارة للشيخ يونس **، لأنه الولي الوحيد في القرية المختص بمسائل الزواج والإنجاب»(٢): وتذكر رواية» هموم الجد قوسم «الطقوس والهدايا المتوارثة والمقدمة عند كل زيارة ليتحقق المراد،» وكل من زارته ورمت إلى بحره العميق–لأن قبره على حافة شاطئ البحر–بالموز والبيض والكعك، ثم دخلت في بحره لا شك أنها ستنجب وستخلف صبياناً وبناتاً كثيرين »(ص١٦١) وعند الزيارة تدق الطبول فيعرف أن ثمة زلزًا لهذا الولي وتردد الأناشيد مع الأماني» من الشابات الزائرات والميسورات اللائي يرمين أيضاً ببعض النقود إلى البحر بعد أن يرددن ذلك النشيد:

« شيخ يونس شازوره *

ولا وقع لي زوج شابلعقه في امنوره »(ص١٦١).

---

* سي أمكوفيه: سيد الكوفية.

(١) أحمد مثنى، هموم الجد قوسم، بيروت، دار الحداثة، ط١، ١٩٩٨م، ص٢٢.

** في رواية أخرى هي « الميناء القديم » يأخذ الحديث عن الشيخ يونس حيزاً من النقاش بين بطل الرواية أسعد، وبركات ويستشيرون إمام الجامع الكبير في الحديدة حول حقيقة الشيخ يونس وقبره، وهل هو صوفي أو أنَّه النبي يونس نفسه المذكور في القرآن الكريم. ينظر الصفحات ٢٤-٢٧، وص٢٢٤، ص ٢٢٦.

(٢) نفس المصدر ص١٦١.

* شازوره: سأزوره، لا وقع: إذا وقع: لو حصلتُ على، شابلعقه: سأُقَلِّبه، في أمنوره: في النوره وهي نوع من الجصِّ يستخدم في طلاء المنازل. والمعنى يحمل دلالة جنسية.

ومن هؤلاء الأولياء من يتسع اختصاصه في منطقة أخرى من اليمن، فهناك في عدن السيد الأعجم» الذي ظهرت بركاته وانتشرت أخباره حتى لم تبق عاقر إلاّ حملت، ولا مجنون إلا رجع إليه صوابه، ولا مصاب بصرع أو داء عضال إلا شفاه الله ببركته »([1]).

أما أصحاب الخطوة فنجد لهم حضوراً في روايتين هما:» يموتون غرباء »([2]) لمحمد عبد الولي، و"هموم الجد قوسم «لأحمد مثنى-التي سبق ذكرها-ففي الأولى يصف ما عرف عن السيد أمين اليمني المغترب في أديس أبابا من بركات، وكان له أتباعه ومريلو ه، وكيف كان يعتزل الناس في محرابه بالأيام ولا يسمع له صوت أو حركة، ثم إنه» كان يحضر صلاة الجمعة دائماً في مسجدين اثنين في الشهر في المسجد الأقصى حيث أسري بالنبي ﷺ،و يحضر مرتين في مكة، وأخرى في المدينة، أما كيف يصل إلى هناك؟ فقد اختلف الرواة: فبعضهم يقول: إن الملائكة تحمله... والبعض الآخر يقول إن حصان النبي-البراق-الذي أسري به إلى السماء يأتي ليحمله، وبالرغم من اختلاف الروايات إلاّ أن الجميع متفقون اتفاقاً كاملاً على أن السيد أمين يؤدي الصلاة هناك حاضراً »(ص٥٥).

وفي رواية» هموم الجد قوسم «حكايات كثيرة يرددها هذا الجد-ويضع نفسه شاهد عيان لذلك-عن خوارق كثيرة لذلك الولي المعروف لديهم» سي أمكوفيه «حيث قال: » إنه كان يصلي العصر في القرية معهم، ويصلي المغرب والعشاء في مكة أو في المدينة إلى جوار قبر الرسول-ﷺ-، وأنه بنفسه قد شاهد هذا المبروك وهو يطير في اتجاه مكة »(ص٢١).

ولم يقتصر الحديث في الخطاب الروائي عن الأولياء من الرجال بل هناك وليّات من النساء لهن تقدير لدى أبطال الرواية كتلك التي أعجب بها سعيد، وهي» عُلَيَّة أخت السيد هاشم بحر «حين ذهب لزيارة قبر أخيها الولي فوجدها» كأنها لؤلؤة نقية وقد بقيت عذراء بقية حياتها طاهرة الذيل كريمة النفس تواسي الفقراء وتهب المعوزين مما يصل إليها من النذور، فأعجب سعيد بهذه الولية الصالحة »([3]).

([1]) سعيد ص ١٧٦.

([2]) محمد أحمد عبد الولي: يموتون غرباء ، بيروت، دار العودة، د.ط، ١٩٨٦م.

([3]) سعيد، ص ١٩٩.

و في» القرية التي تحلم»([1])تنبني الرواية على فكرة الولية وهي المرأة المخلّصة التي حلم بها سعيد قبل موته وأخبرته بموته بعد شهرين–وقد تحقق–وأخبرته بمجيئها إلى القرية فإن أكرموها كانت سبباً لخيرهم وإلاّ فليستحقوا ما سيلحق بهم. ويتنادى الناس للخروج إلى الوادي:» هيا هيا يا أهل القرية.. اخرجوا معنا لملاقاة الولية، هيا لا تتأخروا »(ص ٥٦).

ويخرج الناس لاستقبالها، وهي تمثل لكل فردٍ حلماً بالخلاص: فالأم تريد شفاء طفلها من لسعة الحية التي أصابته ويكاد يموت، والجارية تريد أن تتحرر من كثرة العمل الشاق، وتُمنِّي نفسها أن تصبح خادمتها الخاصة، وجموع أفراد القرية يريدون تحقيق الخير والسعادة والرخاء، وسالم شيخ القرية المتكبر يريد أن يحقق بواسطتها مشاريعه وأطماعه.

وهكذا نجد حضور الأولياء في الخطاب الروائي تعبيراً عن حياة نماذج من الناس ما تزال تؤمن بدور الخلاص والتخليص من قوى بشرية خارقة هي امتداد لصور أخرى كالمهدي المنتظر أو» المنقذ «أو الإمام، أو غير ذلك من الأسماء التي استقرت في الوجدان الشعبي وبرزت في موروثاته، وهي تمثل كما يرى بعض الباحثين الجانب السلبي والعاجز من التراث،» فالإيمان بالأولياء بقدراتهم الخارقة وبكراماتهم وبإمكانية اجتراحهم للمعجزات.. تعدُّ نتاجاً لواقع ضاغط يطحن فيه الإنسان تحت رحى الضرورات الطبيعية والاجتماعية والسياسية »([2]). وهو بالفعل ما تحاول تصويره الرواية لحقب زمنية متنوعة في حياة اليمني تحت وطأة الاستعمار والاستلاب ومصادرة اختيار المصير والمشاركة فيه.

• الكائنات فوق الطبيعية:

للجن والمردة وقصصهم التي ترويها بعض شخصيات الخطاب الروائي * حضور يدل على مدى سيطرة تلك الحكايات في وعي الكاتب الذي يجسدها بدوره في عمله الروائي، سواء

([1]) أحمد عبد الله فدعق: القرية التي تحلم، دمشق، دار الجاحظ، عدن. دائرة التأليف والنشر، وزارة الثقافة.

([2]) عبد الرحمن بسيسو: استلهام الينبوع « المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية ».سنابل للنشر والتوزيع، منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط١، ١٩٨٣م، ص ٣٣٧.

* ينظر ما يحكيه سليمان، وعبد القوي، وعلي من قصص المردة والجن في رواية « هموم الجد قوسم » ص٢٣،٢٥.

كان–وهو في الغالب–لتوجيه النقد لمن يؤمنون بهذه الخرافات، ويعتقدون بها، أم لاعتبارها رافداً من روافد التنوع في البناء الروائي والتعبير عن مجالس المجتمع التي تدور فيها الحكايات في ليالي السمر.

ولعلَّ أشهر شخصيات الجن في الموروث الشعبي اليمني هي:» الْبِدَه «وتجعلها الخرافة اليمنية»كميدوزا في الأسطورة اليونانية، إلا أن ميدوزا تحجِّر الرجل.و لا تمسخه إلى كائن شبق كالبده في الخرافة اليمنية»[1]. وكذلك»صَيَاُد»، و«أمُّ الصبيان"و«أم الصمرمر»، وكلها أسماء جنيات ورد ذكرها في الخطاب الروائي[2]. وتتنوع هذه الأسماء على امتداد الساحة اليمنية لكنها في المفهوم الشعبي تدور حول فكرة واحدة، وهي أنَّ هذه الجِنِّية–أيًّا يكن اسمها مما سبق–تظهر للإنسان أو تتصور له» بصورة حيوان أليف أو مفترس أو إنسان، ثم تحاول التحدث معه بقصد اختطافه للزواج منه أو استخدامه لمصلحتها، غير أنها إذا أحست الخطر فقد تتحول إلى شرر أو لهب من النيران ثم تختفي في جبل، وقد تختطف إلى الجبل من تريده من بني آدم، وقد تذيقه العذاب، وتحمِّله السلاسل والأغلال »[3].

وفي الغالب تحكي هذه القصص أن تلك الجنية تنفخ في من تصادفه في وقت متأخر من الليل أو في الظلام، فتحوله إلى حيوان؛ كأن تحوله إلى حمار يظل يتعذب» وتذرف من عينه الدموع مثل المطر حين يصبح ركوباً أو حين يُباع فيه ويشترى لأن إحساساً آدميًّا ما زال فيه »[4]. أو تحوله إلى كلب وذلك إذا عصى والديه–وهنا محاولة غرس قيمة تربوية بطريقة خرافية شعبية–في قصة الولد الذي كان يأكل حلوى، فطلبت منه(البده) قطعة صغيرة،» لكن الولد

([1]) عبد الله البردوني: الثقافة الشعبية تجارب وأقاويل يمنية، القاهرة، دار المأمون للطبع والنشر، ١٩٩٨م، ص٣٨.

([2]) ينظر: الإبحار على متن حسناء ، حسين سالم باصديق، بيروت، دار الفارابي، ط١٩٨٤،١، ص٤٨، ١٠٣، الميناء القديم: محمود صغيري، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٧٨م ص ٢٥٩. طيف ولاية ،عزيزة عبدالله، صنعاء، دائرة التوجية المعنوي ط١، ١٩٩٨م ص ٢٤. ربيع الجبال ص٩٢. مصارعة الموت ،عبد الرحيم السبلاني، تعز، الدار الحديثة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٧٠م ص ٦٢، ٦٣، ركام وزهر، يحيى علي الإرياني، بيروت، دار التنوير، ط١، ١٩٩٨م، ص ١٩٧، ٣١٥. رجال الثلج(الحلقة الأخيرة) صحيفة الثقافية تعز، بتاريخ ١٩/١١/٢٠٠٠م.

([3]) مصارعة الموت، ص٦٣.

([4]) هموم الجد قوسم، ص٢٣.

كان قد عصى والديه من قبل، ثم رفض أن يعطي البده الحلوى فحولته إلى كلب؛ كلب صغير يا أطفال في الليل يهيم على قوائمه الأربع في القرى فيعوي عندما يتكلم ويتكلم عندما يعوي قائلاً: يا مَّاه، يا باه »[١].

وغالباً ما تصور الحكايات العلاقة بين الجن والإنس في صورة علاقة تزاوج؛ فالجنية قد تعجب بالإنسي كتلك الجنية الجميلة التي مرت على أحدهم حين اختلف مع أسرته، وخرج للنوم في الشارع، وكادت تنفخ فيه وتحوله إلى حمار أو كلب أو أي حيوان آخر،» غير أنها حين تأملت فيه وأمعنت النظر أعجبت به وبشبابه الفتّي ونضارته، فاتخذته عشيقاً لها ثم تزوجته وأنجبت منه أطفالاً كثيرين.. »[٢]. والعلاقة الزوجية بين الجن والإنس شائعة في الخطاب الروائي، حيث تنبني رواية» شيزان »[٣] ليحيى علي الإرياني على هذه الفكرة، فزاهر كانت ولادته شيطانية بحسب تأويلات فقهاء شيزان،» فقد أفتوا بصحة العلاقة الجنسية بين جن وإنس، وقبل ذلك غيّر أهله اسمه المستعار من أسماء الجن، وغدا زهران؛ زاهر »(ص٥) ويعود ذلك إلى موروث قديم في الحكايات الشعبية يرجع إلى بلقيس ملكة سبأ التي تصورها السير والقصص الشعبية ذات طبيعتين، فهي من أب إنسي وأم جنية، ويستلهم ذلك وجدي الأهدل في رواية» أضبارة جمهورية الانتفاخ »[٤]، وهو يتحدث عن قضية علمية حديثة هي الاستنساخ وربطها بالموروث الشعبي حين يطلب الدكتور ربّاش: من إحدى مساعداته أن» تحبل بالملكة بلقيس، ولكن أم الملكة بلقيس كانت جنية مارده !!

–في هذه المرة سنغير مجريات التاريخ ونجعل الأم إنسية والأب جنيًّا.

---

(١) ربيع الجبال، ص٩٢.

(٢) هموم الجد قوسم ص ٢٤.

(٣) شيزان: يحيى علي الإرياني، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٧م.

(٤) اعتمدنا في تحليلنا لهذه الرواية على النص المسلسل في صحيفة الجمهورية الثقافية،تعز، من العدد(١٠٤٣٩) ٥ مارس، ١٩٩٨م، إلى العدد(١٠٦٠٣) ٢٠ أغسطس ١٩٩٨م. وقد طبعت الرواية بعد ذلك بشيء من الحذف والتعديل في بنائها وترتيب فصولها، طبعتين بعنوان جديد هو"قوارب جبلية"الطبعة الأولى، صنعاء، مركز عبادي ٢٠٠٢م، والثانية بيروت، لندن:رياض الريس، يونيو ٢٠٠٢م بعد مصادرتها في اليمن. الجدير بالذكر أن ذلك التعديل لم يطل البنية النصية لما استشهدنا به من مقاطع.

- هل تمزح؟! هل تريدني أن أحبل من جني؟!

- نعم ... إن الجني الذي سيتولى إحبالك، وتعبئة رحمك نطلق عليه في هذا العصر الاستنساخ »(الحلقة ٤).

وقصص العشق بين الإنس والجان-كما يرى الباحثون-سواء ما جاء منها في السِّير الشعبية أم في"ألف ليلة وليلة"أم في كتب الأخبار والأدب» ترمز في الغالب إلى ذلك التوق عند الإنسان في الامتزاج بالمجهول الذي يسيطر عليه ويفوقه في قدراته وإمكانياته »[١]و كما أن تصوير عالم الجن مما تناوله الخيال الشعبي وتفنن في وصفه بخياله الخلاّق، فإننا نجد ذلك الخيال لدى كُتاب الرواية اليوم في الحديث عن دنيا الجن، وكيف أنَّ عالمهم يشبه عالمنا المعروف، وأنه صورة منه إلاّ أننا لا نراه. فهذه المرأة التي تنتقل إلى دنيا الجن في ليلة القدر، وذلك عندما أدخلت أصابعها في أحد شقوق سور باب اليمن-وكأن ذلك الفعل هو تذكرة أو بطاقة للدخول-فإذا بشيء ما يسحبها إلى جوف عالم غامض، وهناك اكتشفت» أن لدى الجن باب يمن هائل الحجم يتيه أعلاه في طبقات السحاب ويمتد مدّ البصر، حجارته زرزورية اللون، محكمة البناء، ودفّتا الباب من الذهب الخالص.. وقلَّوتْ أن حجم باب اليمن الجني أكبر من باب اليمن الإنسي بألف مرة »[٢].

وهكذا يصور عالم الجن بأنه عالم متطور يفوق عالمنا، فتلك المرأة تصبح في عالمهم إحدى المخلوقات المتخلفة التي يودعونها في حديقة الحيوان للفرجة، ويرمي إليها صغار الجن» بحبوب الفول التي كانوا يشترونها من باب حديقة الحيوان خصيصاً لها لكي يسمعوها تغني زاملها الحزين، وهي تجرب صلابة القفص الشمعي المبطن بالسيليكون بنطحات ضاربة من رأسها المليء بالرضوض »[٣].

وكما أن في عالم الجن يوجد الكفرة والملحدين والجنيات الشريرات-كما وجدنا في الرواية وكما صورهم الخيال الشعبي-فإن منهنَّ أيضاً الجنيات المؤمنات» اللواتي في أحلك الساعات

([١]) فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، القاهرة، دار الشروق. ط١، ١٩٩١م، ص٤٩.

([٢]) أضبارة جمهورية الانتفاخ، الحلقة ٩.

([٣])المصدر السابق، نفس الحلقة.

يحضرن ليأخذن بأيدي البشر »([1]. وكذلك المردة فمن حظ سليمان السعيد في رواية» هموم الجد قوسم »، أن المارد الذي قابله كان مسلمًا» يرتدي جلباباً أبيض وعمةً بيضاء، وكان يمسك في يديه عكازاً يتوكأ عليه وفي اليد الأخرى مسبحة، وأنه بعد أن سلم عليه لم يره قط، فدلف بنفسه إلى المنزل وحكى لأسرته ما شاهده، فحمدوا الله أن المارد كان مسلماً، وأنه لو كان غير ذلك لمسَّه بأذى »(ص٢٣).

وهكذا نرى كيف تعاملت الرواية مع الكائنات فوق الطبيعية، وكيف ظل هذا الموروث الشعبي حاضراً في خيال الكتّاب فوجدناه منبثًّا في ثنايا رواياتهم.

♦ السحر:

نجد الإشارة إليه في روايتي:» هموم الجد قوسم «و» طريق الغيوم »[2]، ففي الأولى يأتي الحديث عنه ضمن معتقدات الناس في تلك القرية التي يعيش فيها الجد قوسم حين يتحدث المسنون في القرية، ويواجهون الحاج سعيد في اتهاماته للجد قوسم بأنه ضعيف التناسل مثل آبائه، فيردون عليه» بأن هناك من كان حابساً لذرية الجد قوسم بالسحر، وأنه حين زال هذا السحر والحبس أنجب شوعية، ولسوف ينجب أخريات غيرها وآخرين »([3].

أما الحديث عن السحر في رواية» طريق الغيوم «فهو حديث عارض يعبر عن عجز السلطة التي تلجأ إلى السحرة عند البحث عن معارض وثائر ضد السلطة،وهو"صالح"، فرئيس الحرس المعّني بالبحث عنه يجيء» بالسحرة من كل مكان، وعلى كل مستوى، ولم يُخْفِ رئيس الحرس تخوفه من الجن، فأحضر بعض السحرة ومستحضري الجن ليفيدوه... ورأى أن السحرة هم الأداة التي تطاوعها الجن وتسخر نفسها لدعواتها »(ص٣٨).

وفي المقابل يحضر أهل صالح سحرة آخرين» ينبئوهم بصالح، ولكنهم لم يعرفوا، أنكروا أن صالحا مع الجن، إنهم لا يرونه معهم، ولكن ربما كان من الصالحين، فذهب مع السادة والأولياء.. ولا شك أنه راجع »(ص ٣٩).

([1]) ربيع الجبال، ص ٢٧.

([2]) حسين سالم باصديق، طريق الغيوم: بيروت، دار الفارابي، ط١، ١٩٧٧م.

([3]) هموم الجد قوسم ص ٩٢.

ويتضح مما سبق تداخل عوالم الجن مع السحرة مع الاعتقاد بالأولياء في نسيج المعتقد الشعبي للعالم الغيبي، واستدعائه بقوى بشرية تتمثل في السحرة الذين يملكون التخاطب مع الجن وتحضيرهم وفق شفراتهم الخاصة في الاتصال بذلك العالم، وهذا من الموروث القديم الذي تواتر في التراث الشعبي عن الإنسان البدائي الذي» استعان بالأساليب والطقوس السحرية ليتخطى ذلك التخلف، فكان السحر عنده عملاً حقيقيًّا مستفيدا من التجربة العملية، مكملاً لجوانب النقص فيها »[1]، وذلك حين كان العمل في ذلك الطور الإنساني متخلفاً في ظروفه ووسائله.

• الطب الشعبي:

ومثل السحرة هنالك فئة أخرى تمارس الطب الشعبي الذي منه ما يرتبط بالموروث المعرفي من خلال التجربة، كاستخدام الأعشاب أو صنوف التطبيب الأخرى كالحجامة والكيِّ وغيرهما. ومنه ما يتصل بالعالم الغيبي عالم الجن والشياطين والوقاية من شرورهم بما توارثه الناس من المعتقدات التي ترجع في بعضها إلى الدين أو إلى المراحل التي تسبقه كالأساطير وغيرها، وفي هذه الحالة يقوم الطب الشعبي على التمائم والحروز والرقى والعزائم وفتح الكتاب وغيرها من أساليب الوقاية وحماية الإنسان أو علاجه من القوى التي تشاركه الحياة في هذا العالم وقد تسبب له المتاعب والأمراض.

والفلكوريون لا يغفلون الاهتمام بالمعارف الشعبية بصفة عامة، وبالطب الشعبي بصفة خاصة،» وهم لذلك يسجلون في كل بيئة ثقافية يدرسونها أعمال السحر بحركاتها، وتعاويذها وكتاباتها، وهم يفيدون أيضاً من استغلال النباتات في علاج بعض الأمراض البدنيَّة والعصبية »[2].

وفي الرواية اليمنية طرح لمثل هذه الممارسات العلاجية، سواء لدى شخصياتها التي تؤمن بها أم التي ترفضها وتعيدها إلى ماضيها المتخلف حين تقارنها بحاضرها الأكثر تطوراً في أساليب العلاج الصحيح، وقد وصفت الرواية تلك الممارسات،ومن ذلك: حديثها عن العلاج بالكي؛

([1]) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٩٠م، ص ٣٣.

([2]) عبد الحميد يونس: التراث الشعبي، القاهرة، دار المعارف، سلسلة كتابك رقم(٩١) د.ط. ١٩٧٩م. ص٥١.

ففي» القرية التي تحلم «تستدعي خديجة شخصاً ليكوي زوجها(سعيد) بالنار في صدره، ويأتي الرجل حاملاً كيساً به أدوات العلاج،« ووضع الرجل قضيباً حديدياً بين قوالب الحجر، ثم أخرجه كتلة حمراء وضغط به على صدر سعيد فانتشرت في أرجاء الغرفة رائحة احتراق الجلد... ورفع الرجل المكواة عن صدر سعيد بعد أن اختفى احمرارها وتلاشت حرارتها ثم جمع أدواته.. وأوصى خديجة بأن تصب على موضع الميسم شيئاً من الدهن لإبرائه »(ص٢٧). وفي رواية» المُبَشّع »([1])يصف الراوي مشهداً مقارباً تتصاعد فيه رائحة الجلد المحترق إلى ثنايا أنف بطلها» ثم ينزف-المكوِّي-بيده اليسرى حفنة من الماء مكان الكي.. ووالدي يمسك بكتفي من الخلف كي لا أهرب من قبضته »(ص١٠).

وتتعدد الأغراض من الكي، وكذلك مواضع الكي في الجسم فهذا"خيران"في رواية"منازل القمر"، يجبره أبوه على الذهاب معه إلى سوق الحديد» ليكوي له وسط بطنه لذعة من النار شفاء من الفجيعة »([2]).

أما الحِجَامةُ والتي» تعد أحد أساليب العلاج التقليدي في اليمن على نطاق ضيق وتستخدم الحجامة في علاج بعض آلام الظهر، وألم الرأس الدائم »([3]). فقد اتخذها"سالم باصريره"مهنة له في رواية» الصمصام »، وذلك لقسوة الحياة،» لا سيما وأن هذه المهنة لا تتطلب سوى موسى يفتح بها أجزاءً معينة من مؤخرة الرأس، وبقعتين في جانبي الظهر، وعدد من قرون الحيوانات البرية المجوفة يقوم ببعض الإصلاحات عليها »(ص ١٨).

وتذكر الرواية اليمنية أيضاً المُقَدِّي*، وهو الذي يقوم باستخراج الأوساخ من جسم المريض عن طريق قطعة من القطن توضع فوق مكان العِلّة. ولهذه العملية طقوس؛ حيث يبدأ المقدِّي» بإطلاق تعويذات تشبه المواء الممطوط، ثم استمر برهة من الوقت، ثم أخرج من عُبِّه

([1]) أحمد قائد بركات: المبشع، صنعاء، دائرة الصحافة والطباعة، ط١، ١٩٩٣م.

([2]) أحمد قائد بركات: منازل القمر(تباشير الأماني)، صنعاء، منشورات صحيفة الثورة، ط١، ١٩٩٨م ص٢٨٠.

([3]) عبد الله معمر: الطب الشعبي والتطور الاجتماعي في اليمن، القاهرة، مكتبة مدبولي ط١، ١٩٩٩م، ص١٤٤.

* اسم فاعل من قدَّى. هو في أصل اللغة « قذى عينه: أخرج منها القذى-كما جاء في لسان العرب ٣٥٦٢/٥، وعممت الدلالة عند اليمنيين لكل استخراج، سواء كان قذى العين أو وسخ البدن بسبب المرض.

عطبة(قطعة قطن) مكورة وأراها لوالدي قائلا: انظر إنها بيضاء صافية ونظيفة، وسأضعها على موضع العلة فوق بطنك، وبقدرتي وقدرتهم عليهم السلام-يقصد أعوانه من الجن-ستمص هذه العطبة الدرن الخبيث منها »[1].

أما فتح الكتاب لمعرفة الداء ووصف الدواء-فقد عنيت الرواية اليمنية بالحديث عنه[2]- وخاصة إذا ما كان المرض ناتجاً عن إصابة الجن أو مسّ من الشيطان، وغالباً ما تكون وصفات العلاج بحيوان أو طائر ذي لون واحد، كهذه الوصفة التي وصفها"السيد بهلول""لقاسم امعوده"؛ حيث أمر سعيدة وسعاد بذبح» ديك أسود، وأن تقطرا في فم قاسم قطرتين من دمه، وبعد ذلك خذا عرف الديك وأظفاره ومرارته، وأضيفا الجميع إلى ملح َبرَّاق و شذاب، وحناء، وهرد، واخلطا هذه الأشياء معاً بعضها مع بعض، ويفور المجموع ويغلي في دهن، وأمرخاه به وسيفيق، وعندما يفيق أرسلا إلّي لأخرج منه الجني »[3].

أما التمائم والحروز والعزائم فهي مما اهتمت بوصفه روايةُ"المَبشِّع"، ووصفت حتى ما يكتب بداخل تلك الحروز من كلمات مقطعة وحروف مرصوفة وغير مفهومة[4].

• الأحلام:

مما اهتمت به الرواية اليمنية موضوع الحلم؛ فقد قامت رواية كاملة هي» القرية التي تحلم«على فكرة الحلم وتأثيره على الناس في إحدى قرى اليمن التي كان أهلها يحلمون في اليقظة والمنام رغبة منهم في الهرب من الحياة القاسية التي يعيشونها، وتأتي فيها-أيضًا-عاداتهم في تفسير الأحلام. وقد شغل القرية حلم رواه لهم مزارع بسيط اسمه» سعيد »، وكان الدافع إلى تذكرهم ذلك الحلم أن سعيداً مات بعد شهرين من الحلم تماماً كما سمع أثناء حلمه، قال:» إنه رأى نفسه يسير ذات صباح في وادي القرية يبحث عن أعواد من الحطب، فإذا بامرأة كانت تقف قرب إحدى أشجار العِشَّر(عشب صحراوي) تدعوه ليقترب منها.. وما إنْ سمع صوتها،

---

(1) رواية المبشِّع، ص ٢٨.

(2) ينظر: رواية سعيد، ص ١٩١، هموم الجد قوسم ص ١٨١.

(3) حسين صالح مسيبلي: مرتفعات ردفان، عدن، مؤسسة ١٤ أكتوبر، ط١، ١٩٧٦م، ص ٨٣ ، ٨٤

(4) ينظر: رواية المبشع، ص ٤٣، ٤٥، ٤٩.

ورأى شبحها حتى انذهل، وتسمَّرتْ قدماه على الأرض وأخذ العرق يتصبب.. واقترب منها محاولاً استيضاح ما تريد قوله، فقالت على الفور: ستموت بعد شهرين، وسأزور قريتكم، فإن أكرمتموني كنت سبباً في خيركم، وإن أهنتموني نزل بكم الويل، وقفز سعيد من نومه مذعوراً قبل أن ينتهي الحلم »(ص٧).

وتمضي الرواية في سرد الأحداث وربطها بالحلم الذي رآه سعيد وبَتَحَقُّقِه، وإيمان القرية بتقوى الرجل وصلاحه، فقد تحقق حلمه في جزئيه فقد مات بعد شهرين، وتحقق حضور المرأة التي حولها أهل القرية إلى وليَّة-كما رأينا سابقًا-، وإذا كان الحلم هو الأساس الذي بنيت عليه رواية» القرية التي تحلم «في أحداثها ومعالجة عالمها في جو من الحلم العام حتى من عنوان الرواية، إذا كان الأمر كذلك في هذه القرية الجبلية من قرى اليمن، فإن ثمة قرية أخرى تهامية يحلم لها أحد أفرادها حلماً جميلاً وبسيطًا؛ حيث رأى أهل القرية جميعًا» وهم يلبسون القمصان البيضاء الناصعة والعمائم الخضراء، وكان بعضهم يؤدون الرقصات... وأن البِشْر والسعادة كانا يملآن وجوههم، وأنه كان بواباً على قصر فخم مفروش بالأثاث الفخم ومزين بالأنوار.. وأن صاحب القصر طلب منه أن يدخل جميع أهل القرية إلى ضيافته باستثناء الحاج سعيد والعاقل، وهناك أقاموا السويعات، أكلوا فيها وشربوا ما طاب لهم..»[1].

وهكذا نرى بساطة المطالب وغايات الناس من مأكل ومشرب كما يعبر عنها الحلم وكما سيفسرها فقيه القرية بعد ذلك، ويحمد للجد قوسم اهتمامه بالقرية وشؤونها، وهو تفسير لا يقل سذاجة وبساطة عن الحلم، ولكنه مما يعتقد فيه الشعب ويعده مصدراً للتفاؤل و الرضا.

♦ الزمن:

من الموضوعات الفرعية للمعتقدات الشعبية حديثهم عن ساعات معينة من ساعات النهار أو الليل يكون فيها الوقت مناسباً لانتشار الجن ونشاطهم، وبالتالي على الإنسان أن يحذر تلك الأوقات ويحتاط لها ولا يقوم بفعل قد يسبب له الضرر. وقد رصدت الرواية اليمنية فيما

(1) هموم الجد قوسم، ص ١٤٥.

رصدت من الزمن: ساعة الغروب، والساعة السليمانية*، وليلة القدر.

فبالنسبة لساعة الغروب؛ فهي تمثل وقت التشاؤم في رواية» زهرة البن »([1]: » الشمس توشك على الغروب، وقت لنعيق البومو الغربان، كان أبوه–رحمه الله–يتشاءم من وقت الغروب »(ص١٠)، وهي في رواية» هموم الجد قوسم »: وقت لحضور الجن الذين قد يحولونهم إلى حمير أو حيوانات أو حشرات، وهو ينصح–أي الحاجُّ سعيدٌ–« بتجنب ساعة الغروب، لأنها هي الساعة التي ينتشر فيها الجن والمردة، ويكون ناس القرية عرضة لهم في تلك الساعة »(ص٢٦).

أما الساعة السليمانية فترتبط بلحظات من الصفاء، وأحلام اليقظة في آخر مجلس القات. ساعة الذروة. تصفها رواية» ربيع الجبال «مرتبطة بالرفاق الذين ينطلق كل منهم في حلمه:»كل يحلم ويفكر في مشروعه الخاص، وطموحاته: بيت على رأس جبل، بقالة... ثم ينتفضون للصحو من هذه الساعة »(ص٢٢).

وهي متصلة بوقت الغروب:» كان الغروب يقترب والساعة السليمانية تزحف، وبعد لحظات يسود الساحة صمت كالموت، سأعجن الأشياء، وأشكلها لتسير بخطى حثيثة إلى حيث أرسم لها، أو تتخثر مع نهاية الخدر وتتلاشى مع بقية الغروب »(ص٢١).

أما ليلة القدر فلها أصلها الديني ففي القرآن الكريم: ﴿ ليلة القدر خير من ألف شهر﴾ [القدر: ٣]. هذه الليلة تحولت في الموروث الشعبي إلى ليلة للأماني تو ى حولها القصص، ويستعد لها الناس بالمطالب، وقد ينسجون حولها خرافات وحكايات يعللون بها غنى فردٍ أو

* لم يجد الباحث فيما اطلع عليه من كتب سبباً لهذه التسمية، ويرجح الباحث أن تكون التسمية نسبة إلى لحظات الصفاءو خدر القات، فكأن من يصل إلى تلك الساعة قد ملك مُلْكَ سليمان، وأصبح في ساعة سليمانية كقولهم: ساعة روحانية أو ما شابه، ويقول جان لامبير:"بأن هذه الساعة ارتبطت بالملك سليمان لأنه الحكيم الذي يفكر في جمال العالم متأملاً غروب الشمس"ينظر كتابه: طب النفوس؛ فن الغناء الصنعاني، ترجمة: علي محمد زيد، صنعاء، الهيئة العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٢م، ص ١٢.

([1]) على محمد زيد: زهرة البن، بيروت، دار الكنوز الأدبية، ط١، ١٩٩٨م.

أسرة من الأسر بأنها ظهرت لهم أو لأحدهم ليلة القدر التي ما رآها أحد وطلب منها شيئاً إلاّ تحقق، وفي رواية» الملكة المغدورة »([1]) يتابع بطل الرواية ليلة القدر في سني حياته منذ كان في السابعة بما ورثه عن جدته وجدات شارع النصر من قصص عن ليلة القدر. وتزداد مطالبه التي يبدأها بمطلبين:» هما العثور على قلم الباكر الذي أهداه له أبوه، وأن تصلح–ليلة القدر–له في الحال الخلل الكبير الذي يسمم عينيه الاثنتين »(ص٦١). وحين يصل إلى سن الثامنة يقول:» تتضاعف قائمة أمنياتي التي تنتظر مجيء جبريل تسع مرات، وهكذا اشتملت على ثمانية عشر مطلباً »(ص٦٦) وفي التاسعة» تضاعف ضعف نظري ثلاث مرات وتضاعفت قائمة طلباتي حتى ما لا نهاية »(ص٧٣). وهو في كل مرة ينام قبل مجيء الملاك الذي سيلبي مطالبه:» وفي نحو الساعة الثالثة صباحاً أغمضت جفنَّي بهدوء قبل أن أتهاوى تحت وطأة نوم عميق اسو لى عليَّ وأقصاني بعيدا... وفي الغداة أنَّبْتُ نفسي بحسرة لتقاعسي الجبان »(ص٦٥).

وهكذا نجد كيف أن الخطاب الروائي قد احتوى على الكثير من المعتقدات والمعارف الشعبية وحتى ما يرتبط بتلك المعتقدات من شخصيات تمارس تلك الطقوس وتقوم بها مثل المُبَشِّع، وهو الذي يدل على المسروقات، وللتبشيع وقت هو» من بعد طلوع الشمس إلى قبل الزوال كما يزعم صاحب المهنة، وله طقوسه الخاصة حيث يتوضأ المبشع، ثم يصلي ركعتين ثم يأخذ بيضة دجاجة ويكتب عليها خطوطاً لا يعرف غيره سرها، ثم يستدعي طفلا في السابعة أو الثامنة فيريه البيضة فيشاهد الطفُل السارقَ،و هو في حالة أخذ الشيء المسروق، فيصف الطفل المكان الذي دخله السارق ويتابع خروجه وحركته في الطريق، ويصف وجوه الناس الذين لاقاهم والأماكن التي دخلها، إلى أن يراه مودعاً تلك السرقة صاحبد كان أو صاحب دار »([2]).

وقد اهتمت الرواية اليمنية بهذه الشخصية وجسّدتها في رواية كاملة هي» المَبشّع «لأحمد قائد بركات، كما اهتمت بشخصيات أخرى مثل ضاربة الودع([3])، وقارئ الكف([1])، وقارئة

([1]) حبيب عبد الرب سروري: الملكة المغدورة، صنعاء، مؤسسة المهاجر، ط١، ١٩٩٢م.

([2]) عبد الله البردوني: الثقافة الشعبية مرجع سابق ص ٥٥.

([3]) ينظر: أضبارة جمهورية الانتفاخ(الحلقة٩)،و شارع الشاحنات: محمد سعيد سيف، صنعاء، منشورات اتحاد الكتاب اليمنيين، ط٢، ١٩٩٨) ص ٨.

الفنجان[2]، والعوبلي[3]، وهو رجل يمني معاصر يقال: إنه يعمل في الطب الشعبي، ويقال في السحر والشعوذة.

وثمة جزئية في المعتقدات رصدتها الرواية ترتبط بفكرة التشاؤم، مثل: عواء الكلب[4]، وانقلاب الحذاء؛ حيث يتشاءم الناس من» وضع الأحذية مقلوبة بأنه يوم نحس أو أنه يسيء إلى السماء »[5]. وغير ذلك من المعتقدات التي كان الخطاب الروائي مرآة لها في واقع الناس ومعارفهم عبر الزمان المختلف والأماكن المتعددة.

ثانياً: العادات والتقاليد الشعبية في الرواية.

يرى الباحثون في المأثورات أن العادات والتقاليد هي الجانب السلوكي من الفولكلور في مقابل الأدب والموسيقى وفنون التشكيل وغيرها باعتبارها تمثل الجانب الفكري أو الفني.

وإن كانوا لا يرون الفصل بين الجانبين؛ لأن ذلك سيؤدي إلى غموض في فهم الفولكلور باعتباره ظاهرة إنسانية متكاملة[6].

والعادات والتقاليد ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية، وهي» حقيقة أصيلة من حقائق الوجود الاجتماعي، نصادفها في كل مجتمع تؤدي الكثير من الوظائف الاجتماعية الهامة، عند الشعو ب البدائية كما عند الشعوب المتقدمة »[7].

وتصنف الموضوعات التي تندرج تحت ميدان العادات والتقاليد الشعبية إلى ثلاثة أقسام

---

(1) ينظر: رواية مدينة المياه المعلقة: محمد مثني، بيروت، در أزال، ط١، ١٩٨٧م ص١٤، وشارع الشاحنات ص٥١،٥٢.

(2) ينظر: رواية إنه جسدي، نبيلة الزبير، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة(آفاق الكتابة) ٣٩، ط١، ٢٠٠٠، ص٥٢.

(3) نفس المصدر، ص ٨٨.

(4) ينظر: مرتفعات ردفان،ص١٧٦.

(5) زيد مطبع دماج: الرهينة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ١٩٩٩م، ص٧٣.

(6) ينظر: أحمد علي مرسي: الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، مرجع سابق ص ١٢٨.

(7) محمد الجوهري: علم الفولكلور، مرجع سابق ص١٠٦.

رئيسة هي[1]: عادات دورة الحياة(ميلاد، وزواج، ووفاة)، ثم الأعياد والمناسبات المرتبطة بدورة العام، ثم الفرد في المجتمع المحلي، ولكل قسم مما سبق فروع وتصنيفات، وما يهمنا في هذا المقام هو معرفة العادات والتقاليد التي ترتبط بحياة الفرد أو المجتمع اليمني من خلال ما صوره الخطاب الروائي، فمن استقراء النصوص الروائية وجد الباحث أن الرواية تناولت العادات والتقاليد: بدايةً فيما يتعلق بعادات دورة الحياة؛ نجد في الرواية إشارات إلى بعض العادات في الميلاد مثل: عادة وضع القلم في يد المولود ساعة ولادته» وضعه في اليد اليمنى، وهي عادة قديمة منتشرة –إلى حد ما– في أحيائنا، حيث يعبر الآباء عن تمنياتهم لمواليدهم بالثقافة والذكاء »[2].

أو تلك العادة المتوارثة لدى قرية من قرى الصيادين في منطقة نائية من جزيرة سقطرى تسمى المشقاص؛ حيث» لا تنام المرأة مع زوجها بعد ولادتها إلاّ بعد سنة كاملة خوفاً أن يمرض مولودها »[3]. أو عادة أكل قلب الغراب في الذكرى السابعة لميلاد الطفل» وهي عادة قديمة في حيِّنا يدعو الآباء أطفال الحي إلى حفلة قلب الغراب التي يأكل فيها طفلهم قلب غراب؛ معتقدين أن ذلك يوسع الذاكرة، ويشحذ نفاذ البصيرة وحدة الذهن »[4].

أما ما يتعلق بالزواج وعاداته فقد رصدت منها الرواية عادات تزويج أبناء القرية لبناتها، وذلك حين يرفض أحد جدود الجد قوسم تزويج ابنته بالقائد الحبشي» لأن أهل القرية تعوّدوا منذ خلق الله الدنيا أن لا يزوجوا غريباً عن القرية مهما بذل من المال أو العتاد، فقد اجتمعت كل القبائل، ووقعوا عقداً فيما بينهم قضى أن تكون بنات القرية لرجالاتها؛ وليس لأحد سواهم »[5]. وتلك عادة كانت سائدة في كثير من القرى اليمنية وما زالت –إلى حد ما– حتى اليوم قبل التمدن والوعي الثقافي، ويتصل بها التزاوج بحسب الطبقات الاجتماعية وعادة عدم تزويج الأعلى للأدنى نسبًا؛ حيث رصدت رواية» عذراء الجبل «استنكار"الحاج ناجي"إقدام"قاسم امعوده"على طلب ابنته صفية للزواج:

([1]) نفس المرجع ص ١١٣، ١١٤.

([2]) الملكة المغدورة،ص ٤٤.

([3]) صالح باعامر: الصمصام، القاهرة، مطابع الكوبري، ط١، ١٩٩٣م، ص ١١٠.

([4]) الملكة المغدورة، ص ٥١.

([5]) هموم الجد قوسم، ص١٤٣.

« أنتو من امخرز يا بوي، و تبا تتزوج من عندي؟*

-أولاً نحـن لسـنا مـن الخـرز، ثم إن الخـرز بشـر ولكـن اسـتحقرهم الأغنـياء والقبـائل »(ص٢٣).

وفي روايـة» الإبحـار على مـتن حسـناء «وصـف كامـل[1] لحفلـة العـرس ومجلـس المقيـل عنـد العريس وما يحتويه المجلس وما يدور فيه، ثم ما يدور بين العريس وعروسه، وما يشترط عليه دفعه من مال للعروس قبل أن يكشف عن وجهها.

وتصـور روايـة"الصمصـام"عـادة أخـرى مـن عـادات اسـتقبال العـروس كانـت متبعـة، وهـي الـذبح؛ فقبـل» أن تطـأ قـدما العـروس بـاب المنـزل ذبـح أحـدهم رأسـاً مـن الغنـم، ومـن الـدم المنساب من عنق الرأس المذبوح، تناولت امرأة مسنة شيئاً من الدم ومسحت به ساقي العروس »(ص١٠٦).

هذا ما رصدته الرواية اليمنية من عادات دورة الحياة فيما يتعلق بالميلاد والزواج ولا نكـاد- فيمـا بـين أيـدينا مـن النصـوص-نجـد حـديثاً عـن عـادات المـوت، مـا عـدا مـا سنجده لاحقـاً مـن إشارة عن الأناشيد التي تردد بعد الميت.

أما العادات المرتبطة بدورة العام، فهناك عادة كانت تمتاز بها مدينة صنعاء، وهي الخروج في أيـام الأعيـاد إلى خـارج المدينـة ويسـمى ذلـك الخـروج» التعزبـة *»، يـذهبون إلى» الآكـام المجـاورة ويقضون أياماً في البر، وقد أعدوا لتعزبتهم ما يحتاجون إليه من خيم وفراش ودفاء وأوانٍ ومؤ ن تكفـيهم أيامـاً، يعيشـون خلالهـا في الهـواء الطلـق، ويمشـون المسـافات الطويلـة عـرض الجبـال والآكـام، ويطبخـون، ويقيلـون، ويسـمرون في أجـواء حـرة منطلقـة، ثم يعـودون بعـدها إلى المدينـة

* امخرز: الخرز، وهي طبقة اجتماعية تعمل في الحرف المختلفة، وأم هنا بدل ال التعريف، وهي ما تعرف بطمطمانية حمير والذي جاء منها الحديث: « ليس من امبر امصيام في امسفر ». يابوي: نداء يقال للتعجب والاستنكار، تبا: تريد.

[1] ينظر: الإبحار على متن حسناء، ص ٥٤-٦٧.

* التعزبة: مأخوذة من العزوبية لأن الذين يخرجون إلى البر يكونون من الرجال متزوجين وغير ذلك ويعيشون جميعاً أياماً في الاعتماد على النفس بعمل كل شيء، وكأنهم يعيشون مرحلة العزوبية.

مفعمين بالصحة والنشاط، يغمرهم شعور بالرضا والسعادة وحب الحياة »([1]).

ومن تلك العادات ما يرتبط بمواسم الأمطار، فاعتماد اليمن على مياه الأمطار -بالدرجة الأولى- في الزراعة والري والشرب جعل الناس يتوارثون عادات من الأناشيد التوسلية والدعاء والاستسقاء، وكذلك ما يسمى» بالاستمطار «وهي تدل على أن من عاداتهم» أن يصمتوا وأن يتوقفوا عن أي فعلٍ أو حركة حين ينزل المطر، يتوقفون حتى عن تلاوة القرآن، لحظة نزول المطر مقدسة، لحظة خشوع ومناجاة »([2]).

وأما العادات المرتبطة بعلاقة الفرد بمجتمعه، فنجدها ماثلة في بعض عادات التزاور بين النساء كما تروي طرفاً منه رواية» سعيد »، وهي تتحدث عن نساء عدن حين وفدت عليهن بعض العادات من مناطق أخرى،» فأصبح من الواجب زيارة النفساء، ومشاركة الثاكلة في حزنها، وحضور المآتم والأعراس، وزيارة المرضى، وتقبيل يد الصديقة حيث وجدت، وإن قصَّرتْ امرأة يوماً من الأيام في واجب من هذه الواجبات كان ذلك بمثابة إعلان حرب شعواء بين العائلتين تجر إلى القطيعةو الحقد الذي لا يزول »(ص٢١٥).

ومنها أيضاً عادات التحكيم، وما يسمى في المجتمع اليمني» بالَهَجر »، وذلك بعد ارتكاب أي خطأ من فرد على آخر ذكراً أو أنثى أو جهة رسمية أو أهلية، فإنه يجب على مرتكب الخطأ الاعتراف بالذنب والاعتذار الذي يتمثل بالتغريم وإحضار خروف أو ثور -بحسب مقدار الإساءة أو درجتها- ويذبح ذلك الحيوان تعبيراً عن الأخذ بالخاطر وطلب العفو، والمَهجَّر (بفتح الجيم) له الحق في العفو وإرجاع الحيوان(الهجر) قبل الذبح، وله أيضاً حق تنفيذ الحكم وأخذه منُ المَهجِّر (بكسر الجيم) ردعاً له عن الإتيان بمثل ذلك الخطأ مرة أخرى.

وها هي ذي أم الخير في رواية» ركام وزهر «تقبل الهجر ممن أخرجوها من قريتها بسبب الثأر، فيأتيها أهل قريتها بمشائخها وأعيانها معتذرين،» وتذبح الذبائح حيث التفت الشيخ وكبير الأعيان إلى كبير الخدم، و غمزاه غمزة ذات دلالة، وانتشرت تلك الدلالة إلى المساعدين و بلمح البصر امتلأ الشارع بدماء الذبائح التي تعني قبول الحال بالاعتذار... ويتوجه كبير

([1]) منازل القمر(تباشير الأماني)، أحمد قائد بركات، صنعاء، صحيفة الثورة، ط١، ١٩٩٨م. ص١٤٩.

([2]) زهرة البن، ص ٢٣٢.

الأعيان بالحديث إلى أم الخير قائلا بإجلال: لقد جئنا إليك يا بنت أماجد الناس وكبرائهم.... »(ص١٣١).

ويمضي في بيان سبب مجيئهم لاسترضائها وعودتها إلى قريتها في طقوس تستعيد فيها صنعاء(المدينة) دفء الروح الريفية. وهكذا يعرض الخطاب الروائي العادات والتقاليد اليمنية، دون تكريس ولكن ما يظهر منها في خدمة بناء النص، ورسم الواقع المعيش.

ثالثا: الأدب الشعبي في الرواية

يُعدّ الأدب الشعبي جزءاً مهمًّا من التراث الشعبي، ومهما اختلف الباحثون حول حدود علم الفولكلور أو الموروث الشعبي، فإنهم» لا يختلفون لحظة في أن ميدان الأدب الشعبي يقع في مكان القلب من هذا العلم »[١]، بل هو الفولكلور القولي الذي يمثل المرحلة النفعية الجمالية[٢].

ويرى بعض الباحثين أن الأدب الشعبي لا يمكن أن يكون شعبياً إلاّ إذا استقبلته الجماعة الشعبية بأسرها ورددته، فلابد أن يكون التعبير الأدبي الشعبي مهما يكن مصدره مُعدًّا في شكل يستهوي الجماعة بحيث تستقبله فور وصوله لها، وكأنه جزء من حياتها ومن رصيد ثقافتها القديمة[٣].

وللأدب الشعبي عدد من التعريفات؛ لعل من أفضلها أنه» الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة، المتوارث جيلاً بعد جيل بالرواية الشفوية »[٤].

والأدب الشعبي أدب هادف تؤدي موروثاته الشعبية» وظائف لا غناء عنها، في حياة أصحابها، وقد تكون هذه الوظيفة هي ترسيخ معتقد أو قيمة أخلاقية، أو هي تعليم من يتلقاها بعض هذه المعارف الشعبية، أو هي تأكيد قيمة اجتماعية أو اعتقادية، أو هي المعاونة

---

(١) محمد الجوهري، مرجع سابق ص ١١٥.

(٢) فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية، القاهرة، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، ط١، ١٩٩٤م، ص١٩.

(٣) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، القاهرة، دار غريب، ط٣، د. ت. ص٨.

(٤) محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس، تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٦٧م. ص٤٩.

على ضبط حركة الجسم، أو هي الترويح في إطار الحياة الشعبية »[1].

كما أنَّ هناك عدداً من التصنيفات للأدب الشعبي لعل أهمها تصنيف رشدي صالح–وهو أقدم تلك التصنيفات – وتصنيف نبيلة إبراهيم، وتصنيف"ريتشا د دورسون"، وغيرهم[2].

وَسنتَّبِعُ في عرضنا القادم التصنيف الذي اقترحه محمد الجوهري، لأنه خلاصة مستفادة من كل التصنيفات التي سبقته لدى عدد من المتخصصين، ونعرض فنون الأدب الشعبي التي وردت في الخطاب الروائي على النحو التالي:

♦ السيرة الشعبية:

اقتصر الحديث عنها في روايتي:»الميناء القديم»، و«ربيع الجبال»: في الأولى وصف للمقهى الذي يروي فيه الحكواتي مغامرات أبطال السير، وكيف»ينقسم السامعون إلى مؤيد لبطولات عنترة وبين متحمس لأعمال الهلالي وثمة بعض ثالث يجيد الاستماع إلى رحلات سيف بن ذي يزن.. خاصة تلك الرحلة التي تتحدث عن أرض واق الواق"(ص٤٨). وللحكواتي قدرة عجيبة في تصوير عالم أبطاله في حماس غامر بالغموض والإشراق والقوة والشجاعة،» وغالباً ما يبدو الحكواتي أنه لا يروي لسامعيه، بل يعيش، يتجدد، يرحل، يغامر، يهيئ فخًّا، يسيطر عليه، يتجاوزه وتنفتح أمامه نافذة الحياة والحب »(ص٥٠). ومن أبطال الرواية من يفضل ويختار من أبطال السير الشعبية من يراه أقرب إلى نفسه، فهذا البحوه سليمانُ يقّيُمهم،وكأنهم يعيشون بينهم ومعهم.

«–كل الحارة تحب عبلة إلاّ أنت !!

و بضيق شديد قال البحروه سليمان:

–عبلة!! لو كانت تحبه فعلاً لتزوجته، كان عنترة بطلا وفارساً، وأنا أحبه، أما عبلة فلم تكن تحبه.

–الكل يعرف أنها تحبه.

---

(1) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠٢، ص٢٨.

(2) محمد الجوهري، مرجع سابق، ص ١١٦.

-إذاً لماذا لم تطلب منه أن يحميها من سيوف أهلها؟كان يجب أن تهرب معه إلى أرض الله الواسعة، أنا لا أحبها، لقد كانت تلعب به، مثل بنات حارتنا »(ص٤٨).

أما حزام سيف طربوش-بطل رواية ربيع الجبال-فهو حين يستمع إلى» قصة الفارس عنترة بن شداد أو أبي زيد الهلالي أو غيرهما، فإنه يضحك كطفل عندما يتخطى البطل المآزق، وتنحدر من عينيه الدموع عندما تلم بالبطل الملمات »(ص٦٣).

وعلى وجه العموم فإن أبطال السير الشعبية يعيشون في وجدان الشعب وكأنهم جزء من حياتهم اليومية، فحين أعفا الإمامُ الناسَ من ضريبة البلدية في إحدى السنوات،» دعا الجيران للزناتي خليفة «رواية ربيع الجبال(ص٣٤).

♦ الأسطورة:

يعرفها جوزيف كامبل Joseph Campbell بتركيز شديد بأنها» مفاتيح القوى الروحية للإنسان »[١]، ويرى أن الأساطير تنقلنا إلى حالة من الوعي يمكن أن يقال عنها بأنها ذات بعد روحي، كما يرى عبد المنعم تليمة أنَّ في النظرة الأسطورية إلى العالم» تتبدى الأرواح حالّة في كل مكان مالئة كل فراغ، ساكنة كل شيء، وتتبدى قوى الطبيعة وظواهرها من أجرام وكواكب وأنهار وبحار ورياح وقوى وظواهر(حية) قادرة على الإدراك والعقل والتأثير »[٢].

ومن هنا كان للأسطورة أهميتها فيما تبعثه من روح حية – أيضًا-في الأعمال الأدبية التي تستلهمها أو تضمنها أسماءها وإشاراتها، والرواية اليمنية استخدمت الأسطورة ووظفتها كما سنعرض إلى ذلك في فصول الرسالة.

♦ الحكاية الشعبية:

الحكاية الشعبية شكل قديم من أشكال الأدب الشعبي يعود إلى آلاف السنين، فقد ظهرت كنوع من الأدب في حقبة مبكرة للغاية،و الحكاية الشعبية هي كل ما يحكى أو يقصُّ

(١) جوزيف كامبل: قوة الأسطورة، ترجمة حسن صقر، وميساء صقر، دمشق، دار الكلمة ط١، ١٩٩٩م، ص٢٣.

(٢) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق ص٣٢.

وقع أو تُخيِّل. وقد عرَّفها جبور عبد النور بأنها» فن في غاية القدم مرتكز على السرد المباشر المؤدي إلى الإمتاع والتأثير في نفوس السامعين يتخذ موضوعاً له الأشياء الخيالية والمغامرات الغريبة، وقد يعنى بالأمور الممكنة الوقوع أو الأحداث الحقيقية التي يُعدّل فيها الراوي، ويقحمُ فيها أمالي خياله وإحساسه ومحصلات مواقفه من الحياة »([١]).

والحكايات الشعبية كالأمثال؛ تعمل على تقديم الدروس التعليمية للإنسان الشعبي في المجالات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية والغيبية كافة([٢]).

ويرتبط تاريخ نشوء الحكاية الشعبية» ببداية تاريخ وجود الإنسان وتفاعله مع واقعه الطبيعي والاجتماعي الذي وجد نفسه محاطًا ومرتبطاً به في حياته([٣])، ولعلها تعد أقدم ما عرف الإنسان من فنون القصّ.

ومن الباحثين من يتسع بمعناها حتى تشمل جميع أشكال المرويات النثرية التي توارثتها الأجيال، سواء كانت مدونة أم شفوية([٤]). ويصنفونها إلى أنواع هي: حكايات الجنيات، والحكايات الرومانسية، والحكاية المرحة، والطرائف والنوادر، وحكايات الصيغ، وحكاية الكذب والمبالغات، وحكاية الحيوان والخرافات([٥]). و بعض تلك الحكايات موجودة في الرواية اليمنية، وهي ما سنتناوله بالتفصيل في فصول الدراسة القادمة، مع بقية الموروثات الشعبية القصصية.

♦ الأغاني الشعبية:

الأغنية الشعبية باب كبير من أبواب الأدب الشعبي، وهو أصيل ملتصق بحياة الإنسان الشعبي في مرافقها كافة، إذ ليس هناك مناسبة إلاّ وعبَّر عنها الإنسان الشعبي بالأغاني التي

---

(١) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، بيروت، دار العلم للملايين ط٢، ١٩٨٤م. ص٩٧.

(٢) ينظر: طلال حرب: أولية النص، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م، ص٨٣.

(٣) محمد أحمد شهاب: الحكايات الشعبية(من التراث الشعبي اليمني) عدن، دائرة التأليف والنشر والترجمة، بيروت، دار ابن خلدون، ط١/١٩٨٠م، ص٥.

(٤) ينظر: فوزي العنتيل: عالم الحكايات الشعبية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية عدد(٣٦)، ص١٧.

(٥) نفس المرجع، ص ١٩-٥٠.

صورت أفكاره وأحلامه وتطلعاته. وهي» شكل من أشكال التعبير الشعبي، تتميز عن غيرها من الأشكال الأخرى بأنها تتكون من عنصرين أساسيين يندمج كل منهما في الآخر ليشكلا وحدة واحدة، هي الأغنية الشعبية، وهذان العنصران هما النص الشعري، واللحن الموسيقي، إذ لا يمكن أن تقوم الأغنية بواحد منها دون الآخر؛ ذلك لأنهما في الثقافة الشعبية غير منفصلين.

وينبغي على الأغنية الشعبية أن تكون في لهجة عامة، وأنها ترتبط بدورة حياة الإنسان ومعتقداته وعمله وأوقات سمره ولهوه... »(1). وهي جماعية؛ إذ لا يعنى الأدب الشعبي كثيرا بالفردي من الغناء والشعر، وإنما همه الجماعي الذي تصدره الجماعة، وتعبر به عن مشاعرها، وتحيي به احتفالاتها.

وقد عاش الغناء مع العربي حياته كلها منذ ترنيمة المهد إلى مرثية اللحد.(2)، والأغاني الشعبية كثيرة ومتنوعة بحسب المناسبات، وقد ظهرت في الرواية اليمنية متفرقة،كلما عَنَّت مناسبة للحديث عنها برزت على لسان إحدى شخصياتها. أو َتغَنَّى بها جماعة منهم. وسنعرضها أولاً بحسب المناسبات المرتبطة بدورة الحياة، وأول ما يقابلنا منها هذه الأغنية من أغاني الأطفال:» بعض الصبايا نظمن حلقة رقص صغيرة بالقرب من السفن و أخذن يرددن:

يا ألتوش يا ألتوش

أمَّاني بنت الشريفة

يا ألتوش يا ألتوش

ومخضبة ونظيفة ... يا ألتوش يا ألتوش *.

وحلقة أخرى لبعض الصبية تردد بالقرب منها:

يا مطِرة صُبِّي لبن .... عمش** علي سافر عدن »(1).

---

(1) أحمد علي مرسي: من مأثوراتنا الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب(مكتبة الأسرة)، ١٩٩٨م، ص١٤٥.

(2) ينظر: حسين نصار: الشعر الشعبي العربي؛ القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة،ط٢، مارس ٢٠٠٢م.ص ١٣.

* ألتوش: كلمة لا معنى لها مما يردده الأطفال: أماني: أمَّا أنا، والأنثى تنطق ضمير المتكلم(أَنِي) في مناطق كثيرة في اليمن.

وممـا نلاحـظ في هـذه الأغنيـة الأخـيرة، الاعتقـاد في معجـزات الأوليـاء حيـث تغـرس في الأطفال منذ نعومة أظفارهم، فعبارة» يا مطرة صبي لبن «ترجع في اعتقاد الناس في عدن إلى ولي يسمى العيدروس،» وتقول الرواية إن مجاعة وقعت في عدن في زمانه، فجاءه بعض الناس يطلبون منه أن يضرع إلى الله لينقذهم من القحط القاتل، فالتفت العيدروس نحو السماء وصرخ: يا سماء؛ صبي لبن، وفي الحال تلبدت السماء بالغيوم الكثيفة وأمطرت لبناً شربه الناس وذهب عنهم القحط »([٢]).

أما الأغاني التي للزفاف فمنها هذه الأغنية التي ُتغنَّى في الزفة الصنعانية:

وحقـــك يـــا المـــيح حقـــك　　　　وصَـــالك ليلـــة القـــدر
بمن قدَّرْ عليَّ حبك　　　　حبيبي لا تُطِلْ هجرك..([٣])

وثمة أغنية في مجتمع الصيادين في جنوب اليمن تغنّى عند زفاف العروس إلى منزل عريسها مع إيقاع الطبل ونغمات المزمار:

يـا مصـلي علـى النـبي　　　　يـا مصـلي علـى النـبي
يا مصلي على النبي　　　　بخت من صلى عليه

وتنطلق الأصوات الناعمة من جديد:

** عمش علي: عمك علي: الشين هنا بدلاً عن الكاف للمخاطب المؤنث، وهي قديمة في لهجات اليمن، وتسمى الكشكشة.

([١]) الصمصام، ص ٧.

([٢]) حمزة على لقمان: أساطير من تاريخ اليمن، بيروت، دار المسيرة، ط ٢، ١٩٨٨م، ص١٧٨.

([٣]) منازل القمر(تباشير الأماني)، ص١٤٧.

يـــــــا الله أبـــــــــديت بـــــــــك   يـــا اللـــــي عليـــك البديـــة*
سيـر عـاهيـس   خلي سيرتك ديولية[1]

ومن تراتيل الموت المنغمة نجد في رواية» الرهينة «هذه المقطوعة المصاحبة لجنازة صديق البطل؛ عبادي:

لا إلــــــــــــــــــــــــه إلا الله   لا إلــــــــــــــــه إلا الله
لا إلـــه إلا الله   محمد رسول الله(ص١٥٦)

ومن الأغاني الدينية ما يردد في ذكرى المولد النبوي عادة مثل هذه الأغنية:»

مرحبـــاً يـــا نـــور عيـــني   مرحبـــــاً جـــــدَّ الحســـــين
مثل حسنك ما رأينا   قـطٌّ يا وجه السرور

يرددها أحمد وصديقه المسجون معه، وهما يتذكران أيام الحرية والانطلاق »([2]).

ويُطالعنا من أغاني العمل في رواية» منازل القمر «هذا المقطع الذي يردده الطلاب وهم يحملون الحجارة، ويدحرجونها من الجبل ليساعدوا الشاحنة على المرور ويعبِّدوا لها الطريق:

واحنــــــــا لا عــــــــــدينا   فالعدو منكوس **
يا ما احلى المجـاري   فوق جعد الروس(ص٥٩،وص٢٩٢)

وفي روايـة» الصمصـام «هـذه الأغنيـة مـن أغـاني الصـيادين حـين يشـرعون في أعمـالهم في

---

* ابديت: بدأتُ، يا اللي: الذي، البدية: البداية. عاهيس؛ على العيس. ديولية: رسمية.

([1]) الصمصام، ص١٠٥، ١٠٦.

([2]) زهرة البن، ص ٢٥٤.

** واحنا: ونحن، لا عدينا: إذا عدونا. ياما أحلى: ما أحلى، المجاري: حلية توضع على الرؤوس: جعد الروس: الشعر الجعد.

البحر: يا سوبان سوبان * يا الله الفتح بيدك

سوبان سوبان لا تنسى عبيدك

سوبان سو بان(ص١١٤).

و كما رصدت رواية» زهرة البن «أغاني المولد، رصدت أيضاً أغاني نزول المطر التي يرددها –عادة–الأطفال قبل نزول المطر،كما يرددها الكبار وقت الاستسقاء،وبعد الصلاة:

يا حنَّان يا منَّان مُنَّ علينا بالأمطار

يا من الجود جودك يا محنحن رعودك

جُدْ علينا بفضلك واسقنا الغيث يا الله(ص٢٣٢)

أما الأغاني العاطفية فهي منبثة في عدد من الروايات[١]، وتعد رواية"منازل القمر"أكثر تلك الروايات اهتماماً بذكر الأغاني والحديث عن مغّنييها وشعرائها[٢].

كما ظهر في روايات"حسين سالم باصديق"عدد من الأغاني وقد لاحظ ذلك مبارك حسن الخليفة وعزاه إلى» إفادة باصديق من الموروث الشعبي، وذلك في إبراز بعض المواقف، ورسم جوانب من شخوصه، وكان هذا أكثر وضوحاً في ترديد الأغاني والأشعار الشعبية، مثل الأغاني التي كان يرددها عمال قرية » القرن »، وهم يبنون المدرسة في رواية»طريق الغيوم »، وما كانت تردده» أم عبده «صاحبة الطاحونة في رواية"الإبحار على متن حسناء"، والغناء الذي كان حزيناً في بعض الأحيان والذي كان ينشد به سكرتير الجمعية التعاونية للقطن، وما كانُ يلْقي به في أسماع صديقته في رواية» عذراء الجبل »([٣].

---

* سوبان: لعل المراد سوأن؛ وهو الأصح، فهو من الأسماء الأخرى لسن إله القمر التي كانت عبادته منتشرة في الجزيرة العربية تحت مختلف الأسماء.ينظر: آرثر كورتل: قاموس أساطير العالم؛ ترجمة: سهى الطريحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١٩٩٣،١م،ص ٤٣.

([١]) ينظر منها: الصمصام ص٤، ١٠،١١، وهموم الجد قوسم ص ١٤٨، ١٨٧، وزهرة البن ص٢٠٦.

([٢]) ينظر الصفحات: ١٤٢،١٤٣،١٤٩،١٨٦،١٨٧،١٨٨،١٩٨،٢٤٢.

([٣]) مبارك حسن الخليفة، مقدمة لكتاب حسين سالم باصديق؛ أضواء على القصة العربية الحديثة،صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٦م. ص١٢.

♦ الزَّامِل:

وهو ليس ضمن التصنيف الذي وضعه الجوهري – بالطبع–ولكن رأينا إضافته هنا لما يحمله من حضور في الرواية اليمنية، وما يمثل من خصوصية في الأدب الشعبي اليمني عامة. وهو فن خاص من فنون اليمن وقبائلها، ولعل في الدال اللغوي، ما يوحي بشيء من المدلول في معناه، فالأزمل في اللغة: الصوت المختلط من عدة أصوات، وبمعنى آخر العدو المتمايل كسرعة الأعرج، وزمل الشيء رفعه، والزميل: الرديف، وزمل القوس صَوّتت، والأزملة: رنين القوس، والإزمولة: المصوت من الوعول ونحوها. وتزاملوا ترافقوا[1].

والزامل: إنشاد بأصوات مرتفعة ومختلطة يؤديه الرجال في صفوف متماسكة متحركة، وينشدون فيه شعراً من الرجز» ويلجأ إلى الزامل أبناء اليمن عندما يكونون في حالة خصام أو حرب، فيقف قائدهم–وهو في الغالب يجيد نظم الزوامل–يرتجز بضعة أبيات بلهجته العامية فيلتقفها القوم، وينغمونها بأصواتهم، ثم ينشدونها جميعاً لإثارة الحماس وتحفيز الهمم »([2]. وهذا النوع من الشعر الشعبي» قديم منذ افتتن الإنسان اليمني بالحروب والفتن القبلية »([3].

وهو إنتاج جماعي» روته أجيال عن أجيال، ولا يشكّل(البدّاع)* إلا أقل أجزائه في المناسبات الطارئة، غير أن أكثرية الزوامل شهيرة التداول مجهولة القائل »([4].

والرواية تحتوي على قدر من الزوامل(جمع زامل)، وبالأخص رواية» الرهينة «لزيد مطيع دماج، والتي ارتبطت حياة بطلها بالعيش كرهينة مع الجنود الذين كثيراً ما كانوا يرددون–كلما رأوه–هذا الزامل:

([1]) لسان العرب: مادة(زمل) ٣/١٨٦٤.

([2]) صالح بن أحمد الحارثي: الزامل في الحرب والمناسبات؛ دمشق، مطبعة الكتاب العربي، ١٩٩٠م. ص٦٨.

([3]) حسين سالم باصديق: في التراث الشعبي اليمني، صنعاء، مركز الدراسات والبحوث اليمني، ط١، ١٩٩٣م، ص٢٤٩.

* البّداع: هو من يبتدع الزامل–يبدعه–وينظمه شعراً يوافق الحال والمقام.

([4]) عبد الله البردوني: فنون الأدب الشعبي في اليمن؛ مرجع سابق، ص١٣٨.

«-يا دويدار * قد أمك فاقدة لك دمعها كالمطر »([1]).

وللجنود أناشيدهم(زواملهم) الصباحية وتسمى» بالصُّبحِي »، ومنها هذا الزامل الذي يرددونه مع الصباح كاستفتاح ودعاء:

يـــا الله رضـــاك يـــا الله رضـــاك وارضـــــى علينـــــا برضـــــاك

واحنـــا طلبنـــاك عظـــيم الشـــأن فتّـاح وافـتح لنـا أبوابـك(ص٢٠، ص١٥٦)

أو حين(يزملون) أمام بوابة القصر:

يا شجرة يا مورقة يا محدقة يسقيك ربي بالمطر »(ص١٥٣)

وعندما انتصر الإمام الجديد تعالت أصوات الجند بهذا الزامل:

يا وادي الحوبان* توّسع لجيش سيدي والمدافع(ص١٥٦)

ثم بزامل آخر:

سادتي أنتم نجوم الأرض دايم من سعادتكم نزلنا للتهايم

نرضى الله والإمام (ص١٥٧)

أما رواية منازل القمر(تباشير الأماني) فقد احتوت على زاملين اثنين يتغنى بهما الطلاب للتعبير عن مشاعرهم بين حين وآخر في أثناء رحلتهم الطويلة من اليمن إلى لبنان لتلقي العلم- والرواية من أدب السيرة الذاتية-فالزامل الأول هو:

واحنا على الطاعة عزمنا من جود ربي ما نخالف **(ص١٨٢)

---

* الدويدار: الخادم الصغير في القصر، قد أمك: تدخل قد في اللهجة اليمنية على الاسم للتوكيد، فاقدة لك: مشتاقة إليك.

([1]) ينظر الرهينة: ص٢٢، ٢٤، ١١٢، ١٣١، ١٣٣، ١٥٦، ١٦٥.

* وادي الحوبان: وادٍ مشهور في محافظة تعز، توسع: اتسع.

** واحنا: ونحن، عزمنا: انطلقنا وبدأنا، ما نخالف: لن نخالف.

والآخر عندما انطلقت» الشاحنتان مسرعتين في طريق منبسطة عبروا عن مشاعرهم في تلك اللحظة بهذا الزامل:

يـا ذي الجبـال السـود جرِّينـا ما عـاد معانـا في البقـا راحـة*
كـــل القبايـــل تلتقـــف منـــا جرمـل وشـرفة تبعـد الراحـة

والزامل ينشد في الحرب–وهو الأصل فيه–كما ينشد في السلم، وما سبق من نصوص لوصف حالة أم الدويدار النفسية، وكذلك المناجاة والدعاء للجند وقت الصياح، أو امتداح الإمام وإعلان الولاء، دليل على أن الزامل من الفنون الإنشادية الشائعة الانتشار في اليمن والمرتبطة بمختلف المناسبات الاجتماعية في السلم والحرب.

♦ الأمثال:

المثل شكل من أشكال الأدب الشعبي، إنه فكرة وطريقة تفكير في الوقت نفسه؛ فكرة لأنه يلخص تجربة عاشتها الجماعة، وطريقة تفكير لأنه يوضح نظرة الجماعة إلى ما يمر بها من تجارب، وما تؤمن به من معتقدات، ف» الأمثال عند كل الشعوب مرآة صافية لحياتها، تنعكس عليها عادات تلك الشعوب وتقاليدها وعقائدها، وسلوك أفرادها ومجتمعاتها، وهي ميزان دقيق لتلك الشعوب في رقيها وانحطاطها وبؤسها ونعيمها وآدابها ولغاتها»(١). ولم تخلُ رواية مما بين أيدينا من الاستشهاد بالأمثال التي تعبر عن خبرة أبطالها وشخصياتها في مواجهة المواقف المتعددة التي يواجهونها، أو تختزل التجربة الإنسانية في مثلٍ مُوْسلٍ؛ ذلك لأن المثل من حيث» المضمون يمتد ليشمل كل جوانب الحياة الإنسانية، ومن حيث الشكل سهل الحفظ والانتشار»(٢)، وقد نجده في الرواية باللغة الفصحى من الأمثال المتوارثة والمأخوذة عن القرآن الكريم أو الحديث أو الشعر العربي عبر عصوره المتتابعة أو من النثر، كما نجده باللهجة العامية

* جرِّينا: خذينا، ما عاد معانا في البقا راحة: لم يعد معنا راحة في البقاء. تلتقف منا: تستقبل. جرمل وشرفة: أنواع من البنادق. تبعد الراحة: تزيل الراحة.

(١) رودولف زلهايم: الأمثال العربية القديمة،ترجمة: رمضان عبد التواب، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤م.ص٧

(٢) أحمد على مرسي: الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، مرجع سابق، ص١٣٥.

لغة الشعب المتداولة بخصوصيتها المحلية وخبراتها النابعة من بيئتها وحياة أفرادها.

ومن أكثر الروايات التي برز فيها المثل واضحاً في حوارها وسردها رواية:» الإبحار على متن حسناء»[١]و رواية»عذراء الجبل»[٢] لحسين سالم باصديق،و رواية» شيزان »[٣] ليحيى على الإرياني،و رواية» سعيد »[٤] لمحمد علي لقمان.

أما رواية» زهرة البن «لعلي محمد زيد، فإن أول جملة تطالعنا فيها:» من مشنقة إلى مشنقة فرج »[٥]، وهذا المثل يعبر منذ البداية عن جو الرواية بشكل عام وحياة الناس تحت قهر الاستبداد والسجون، ويختزل حياة بطل الرواية على وجه الخصوص، وما سيعانيه من مطاردة وسجن، ما يكاد ينجو من مشنقة حتى يقع في أخرى، فحياته بين مشنقتين يستمد بينهما لحظات الفرج. ثم ما يورده من أمثال بعد ذلك على طول الرواية يحمل روح هذا المثل ويدور حول فكرته. مثل» اشتدي أزمة تنفرجي »([٦]. أو حين يقع في ورطة يقول: » ياحنبتك يا عسيق* مَنْ دخلك خرجك »(ص٣٦٠). وغيرها من الأمثال[٧].

كما أنّ رواية» أركنها الفقيه »([٨] عنوانها، هو في الأصل مثل شعبي، يقال فيمن يعتمد على شخص ويركن إليه فيخذله وتدور الرواية حول فكرة المثل.

([١]) ينظر فيها الصفحات: ٩، ٦٣،٧٥، ١٠،١١،،٧٦، ٨٠، ٨٥،٢٠٣،٢٠١،٢٠٠،١٧٥،١١٠،٨٦، ٢٠٤،٢٠٩،٢٤٣.

([٢]) ينظر فيها الصفحات: ١٨، ١٩، ٢٦، ٣٦، ٨٧، ٩٦، ١٣٧، ١٨٧.

([٣]) ينظر فيها الصفحات: ٩٥، ٩٦، ١٣٦.

([٤]) ينظر فيها الصفحات: ٢٠٢، ٢٠٣.

([٥]) ينظر:(ص٧)، ويكررها في(ص ٨٤، ١٣٨، ٢٥٨). ويروى في أصل المثل"أن رجلاً حُكِم عليه بالقتل، فاقتيد إلى ساحة نصبت فيها سبع مشانق،فكان يُقتاد من مشنقة إلى أخرى، وقبل أن ينتهي إلى المشنقة السابعة مات الملك فجأة أمام الناس الحاضرين، فأُوقِف تنفيذ الحكم، ولما سُئل عن رأيه فيما حدث،أجاب بالمثل."ينظر: إسماعيل بن علي الأكوع: الأمثال اليمانية.بيروت، مؤسسة الرسالة، صنعاء، مكتبة الجيل الجديد، ط١٩٨٤،٢م،ج١٢٨٢/٢.

([٦]) ينظر:(ص٦٢،٥٣).

* عُسيق: اسم للثعلب لدى اليمنيين، ويا حنبتك: معناها يا لها من ورطة، ويضرب لمن لا يعرف المخرج قبل أن يقدم على الدخول في أمر من الأمور.

([٧]) ينظر الصفحات:(٥٦، ٨٧، ٢٠٢، ٣١٠).

([٨]) أركنها الفقيه: عزيزة عبد الله، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط١، ١٩٩٨م.

رابعاً: الثقافة المادية والفنون الشعبية في الرواية.

الثقافة المادية–كما يحددها علماء الفولكلور–هي كل ما يتعلق بثقافة الناس رجالاً ونساءً في المجتمعات التقليدية من حيث» كيفية بناء بيوتهم وفق أغراضهم، وطرز البناء، وكيف يصنعون ملابسهم ويعدون طعامهم، ويفلحون أرضهم، ويصيدون الأسماك، ويحفظون ما تجود به الأرض، ويشكلون أدواتهم ومعداتهم، ويصممون أثاثهم، وأدواتهم المنزلية ...(1)

وذلك باختصار هو كيف يعيش ذلك المجتمع في بيئة ما، وكيف يتعامل مع واقعه بما في ذلك الواقع من أشياء مادية، يشكلها وفق حاجته وثقافته المتوارثة منها والمستحدثة.

ولا شك أن الرواية هي أكثر الأعمال الأدبية قدرة على حمل تلك الثقافة المادية وبيانها، وذلك بما تمتاز به من وصف سردي للمكان والأشياء والحياة، ولو أنّا وقفنا لرصد الثقافة المادية في الرواية لطال بنا الوقوف، كما أن ذلك ليس مما يعنينا في بحثنا هذا، ويكفي أن نشير إلى الجزء الآخر من هذا التصنيف وهو الفنون الشعبية باعتبارها أقرب إلى ما نحن فيه. ولعلَّ أوضح ما رصدته الرواية من تلك الفنون هو حديثها عن الموسيقى والمتمثل في ذكر آلاتها والتي منها البورزان: وهي آلة نفخية كانت تستخدم في أيام حكم الإمام، موروثة عن الأتراك لأغراض الإعلام بالوقت أو المواعيد الخاصة بالجند والشفرات فيما بينهم، كما أنها كانت تستخدم مصاحبة لقرع» المرفع(الطبل) والطاسة بالإيقاعات التقليدية الخاصة التي تصاحب موكب العامل عند خروجه من الدار وأثناء عودته إليها»(2).

أما آلة العود فهي المستخدمة مع فن الغناء اليمني عموماً والصنعاني خصوصاً، وقد سجلت لنا الرواية هذا المشهد» ثم التفت إلى أحد مساعديه وطلب منه إحضار العود فأتى به على الفور، وأخذ السلطان» يفرتش «في أوتاره حتى ضبطه وأنشد الأغنية المشهورة: يقرب الله لي بالعافية والسلامة وصل الحبيب الأغن، إلى آخر القصيدة البديعة التي غناها بعاطفة

(1) محمد الجوهري، مرجع سابق، ص١٢٠.

(2) منازل القمر(تباشير الأماني)،ص٤٥.

وشغف... وطرح العود جانباً، ثم حدثهم عن الفنون اليمنية »([1]).

ومن الآلات-أيضاً-المزمار والطبل، وهي تصاحب-عادةً-فنون الرقص التي ذكر منها في رواية» هموم الجد قوسم »» رقصة الحققة، والبراشة، ورقصة السيوف التي كان يرقصها الجد قوسم ابتهاجاً بالمناسبات الدينية والموسمية وحين ولدت له ابنته شوعية »([2])، وكذلك رقصة البرع([3])، وهي رقصة رجالية تختلف في إيقاعاتها وطريقة أدائها من منطقة إلى أخرى، وتعرف بأسماء القبائل، فمنها: البرعة الحاشدية، والحيمية، واليعبرية، والخولانية وغيرها.

أما الأزياء والحلي التي تعد إحدى الفنون الشعبية، فيمثلها هذا الوصف في رواية»مصارعة الموت »-والرواية بحسب تحديد مؤلفها لزمنها تعالج الفترة ما بين ١٩٥٦-١٩٦٢م-إلا أنها تبين الخصوصية اليمنية في الملابس وطابع الحلى والزينة التي ما زال الريف اليمني يحتفظ بكثير منها في مناسبات الخطبة والزواج. وتقول الرواية: إنه في خطبة سلمى» ارتدت ثياب الأفراح المعتادة في اليمن، وهيز ينة من الحرير الملون وسروالاً أسود، ثم ربطت على الخصر إزاراً من الحرير اليماني وعلى رأسها منديلاً من الحرير الخفيف الملون، وزينت هدبتي أذنيها بقرطين ذهبيين، وحلت جيدها بسلس ذهبي ثمين يليه عقد من المرجان، ثم آخر من الكهرمان، تتخللها نقود من ذوات الريال النمساوي القديم الفضي، وعلى المعصم خلخالين من الفضة، وحلت أناملها بخواتم الذهب والفضة المرصعة بالياقوت والعقيق اليماني، ثم سترت النصف الأعلى من جسمها بنقبة يمانية، فصارت وهي بجمالها بينهن كالبدر ليلة تمامه »(ص٣١). هذا ما يتعلق بالنساء، أما الرجال فلم تغفل الرواية الحديث عن أبوز ما يمثل زينة الشخصية اليمنية حين يتمنطق الرجل في زِيِّه التقليدي بالجنبية-وهي الخنجر اليماني-« اللامعة ذات المقبض العاجي المحلى بالدنانير الذهبية الحمراء »([4]).

تلك كانت نظرة عامة عن الموروثات الشعبية في الرواية اليمنية، عرضناها في هذا المدخل وحاولنا به تتبع الظاهرة في الخطاب الروائي الذي لم يهمل مبدعوه وصفها، سواء كانت

([1]) منازل القمر(تباشير الأماني)، ص١٧٦.

([2]) هموم الجد قوسم، ص ١٥،وتكرر في ص١٩، ٥٨.

([3]) ينظر: « الإبحار على متن حسناء ص ٦٤، منازل القمر ص٤٥، الرهينة ص٥٩.

([4]) مرتفعات ردفان ص ٥٨.

معتقدات ومعارف أم أدباً شعّبيًا أم عاداتٍ وتقاليد وفنوناً شعبية، هي في مجملها تعكس صورة اليمن الإنسان والبيئة والثقافة في قالب روائي حق له أن يحظى بالعناية والدرس.

الفصل الأول

الشخصية والموروث

أنماط الشخصية الموظفة في الرواية:

الشخصية منذ عرفها أرسطو؛ بأنها الجزء الثاني التالي لعنصر الحبكة، ضمن الأجزاء الستة المكونة للتراجيديا، وعدّ كلاًّ من الحبكة والشخصية وجهين لعملة واحدة، تمثلان الركن الأساسي للتراجيديا؛ وهي تحظى باهتمام النقاد والدارسين في تعريفها، وتحليلها وتصنيفها، وما يعنينا في هذا المقام هو القول بأنه أصبح لدى النقاد[1] نظرتان للشخصية؛ الأولى نظرة تقليدية، تبرز في تعامل الرواية التقليدية مع الشخصية على أساس أنها كائن حي، له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها وآمالها وآلامها.. ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي، فكانت الشخصية هي كل شيء فيها، بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة فيها... والثانية: هي النظرة الجديدة إلى الشخصية، والتي تنحو منحى لغوّيًا، يقوم على التسوية بينها وبين اللغة، والمشكلات السردية الأخرى، ومن أجل ذلك ربما عُدَّتْ الشخصية مجرد كائن من ورق، وغدت مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية، مثلها في ذلك مثل الوصف، والسرد والحوار.

والشخصية في الرواية اليمنية، ما زالت تفهم وتبنى-في معظم النتاج الروائي-بحسب النظرة التقليدية، فهي تقوم على رسم ملامحها الحقيقية، وصورتها وصفاتها الجسدية فكأنها كائن حي، بل وتقوم في وصفها وبنائها على التأثر بالموروث القصصي في بناء شخصياتها كما سنرى من خلال تحليلنا لأنماط الشخصية فيما يلي:

أولاً: الشخصية الأسطورية

تُعد الأسطورة من أهم منابع الفكر الإنساني، وهي بما تمثل من عمق الفلسفة ورمزية المعنى توضح لنا كشعوب لاحقة-كما يرى ليفي ستراوس «Levi Strauss- طريقة التفكير السائدة لدى الشعوب التي نسميها» بدائية «على سبيل الاعتياد والخطأ، والأجدر بنا تسميتها

([1]) ينظر: عبد الملك مرتاض؛ في نظرية الرواية، الكويت، عالم المعرفة(٢٤٠) ديسمبر ١٩٩٨م.

شعوبًا»دون كتابة »؛ إذ إن الكتابة هي عامل التمييز الحقيقي بيننا وبينهم »[1]، وطريقة التفكير هذه تبرز في عدد من الأساطير التي تعلل للحياة وظواهر الكون المختلفة، بل أصبحت الأسطورة معادلاً للمعرفة، فقد» كانت المعرفة التي أتاحتها الأسطورة للإنسان البدائي أصلاً لكل معارف البشرية بعد ذلك، لقد كانت الأسطورة نبعاً للعلم والفلسفة والدين والفن.. »[2]. بل إن الأسطورة» عند الإنسان البدائي خطة عمل لمستقبل قابل للتحقيق"[3]. وتعد بقوامها المتكامل المستوعب للكلمة والحركة والإشارة وتشكيل المادة؛ هي جماع التفكير والتعبير عن الإنسان في مراحله البدائية والقديمة.[4]

ولم تكن الأسطورة بالنسبة لصُنَّاعها ومعتنقيها محاكاة فعل، وإنما هي فعل ممتد في المستقبل، فإن إنسان ما قبل عصر الكتابة» يدرك المستقبل على أنه حالة من الترقب الدائم، لما لم يقع بعد، أو الانتظار لما يأتي... وتصبح الأسطورة ممثلة لتجربة الإنسان الماضية في حياته بجميع صورها ومحاولته بناء فعل جديد، يقيم به مستقبله »[5]. ويشهد العصر الحديث عودة إلى عالم الأسطورة والموروث الشعبي مما شكّل اتجاها واضحاً في كثير من الفنون المعاصرة ومنها الفن الروائي؛»إلا أن الرؤية الجديدة للأسطورة والتراث الشعبي تختلف عن رؤية الإنسان البدائي بالضرورة فهي رؤية واعية تتسم بالقصد وتهدف إلى الإفادة من عناصر الأسطورة والتراث الشعبي الموغلة في أعماق الإنسان من أجل رسم صورة أعمق للإنسان ولطبيعة عوامل القهر التي تعرقل مسيرته.. »[6].

وقد وظّف الأدباءُ الأساطَير في أعمالهم الإبداعية حتى يكسبوها طابعاً رمزّيًا وعودةً إلى المنابع الفكرية والفطرية في العقل البشري، ولما تمتاز به هذه الأساطير من قدرة إيحائية ترتقي بالعمل الإبداعي، سواء كان شعراً أم قصة أم أي جنسٍ أدبي آخر، وجوهر الأمر هو قدرة

([1]) ليفي ستراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي، دمشق، دار الحوار، ط١، ١٩٨٥م. ص ١٧.

([2]) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص٢٩.

([3]) المرجع السابق؛ نفس الصفحة.

([4]) ينظر: عبد الحميد يونس:الأسطورة والفن الشعبي؛القاهرة، المركز الثقافي الجامعي، ط١٩٨٠،١م،ص ١٥.

([5]) أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، القاهرة، دار المعارف، د.ط، ١٩٨٤م، ص٢٩٥.

([6]) صبري مسلم حمادي: مرجع مذكور.ص ١١.

الكاتب على استخدام هذا الرمز الأسطوري أو الحدث والاستفادة منه بوضعه في مكانه المناسب من العمل الإبداعي، واستلهامه بحيث يثري العمل بما يضيف إليه من عمقٍ ومعنى.

وعند حديثنا عن الأسطورة في الرواية اليمنية، وبالتحديد فيما نحن بصدده في هذا الفصل من الحديث عن الشخصية، سنقف عند عدد من الشخصيات الأسطورية التي وظفتها الرواية والتي منها ما يلي:

١–فأر سد مأرب:

ثمة أسطورة يمنية شهيرة؛ تنسب دمار السد إلى» الفأر(الجرذ)* الذي أرسله الله خصيصاً لكي يعاقب أهل مأرب. هذا الجرذ الذي لم يستطع التغلب عليه لا الحوَّاس الخاصون، ولا القطط، فقد حفر الفأُر الجزَء الأسفَل من أساس السدو انهار السد بعد الفيضان الأول فوراً»[١]، هذه الأسطورة تناقلتها كتب التاريخ وروتها كتعليل لانهيار سد مأرب العظيم الذي يُعد من أشهر السدود في التاريخ البشري القديم،» والذي أقيم لحجز المياه الموسمية المنحدرة من الجبال في اتجاه الشرق، في منطقة خصبة تمتد ما بين سفوح المرتفعات الجبلية حتى صحراء الربع الخالي »[٢].

ويصنف أحمد كمال زكي هذه الأسطورة على أنها من» التاريخسطورةLegend Myth، فهي تاريخ وخرافة معاً، أو تتضمن عناصر تاريخية ومجموعة خوارق تأخذ إطار الحكاية وهذه الحكاية لأنها تتعلق بمكان واقعي أو بأشخاص حقيقيين تنتقل بالتواتر من جيل إلى جيل، ومنها في تراثنا حكاية: داحس والغبراء، وحكاية سد مأرب ... »[٣].

وقد ورد الحديث عن سقوط سد مأرب في مؤلفات المؤرخين والمفسرين مصحوباً بعدد من الأساطير الخاصة بسقوط سد مأرب التي تقع خارج نطاق القرآن الكريم،» وتسرد هذه

---

(١) م. ب بيوتروفسكي: اليمن قبل الإسلام والقرون الأولى للهجرة، تعريب: محمد الشعيبي، بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٨٧م، ص ٢٨١.

(٢) حمود العودي: التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية، بيروت، دار العودة،ط١٩٨٦،١م،ص٢٦.

(٣) أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة(ذاكرة الكتابة ١٧)، ط٢، ٢٠٠٠م ص ٤٧.

* الجرذ: rat؛ حيوان من جنس راتوس Rattus من فصيلة الفأريات ورتبة القوارض.يتميز عن الفأر بكبر حجمه نسبيا، وهو يقتات بكل شيء تقريبا. ينظر:منير البعلبكي؛موسوعة المورد العربية، بيروت، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩٠م، ٣٨١/١.

الأساطير بوصفها تاريخاً لنزول القرآن أو شرحاً للآية القرآنية، وقد أعيدت صياغتها بالقدر الكبير بتأثير القرآن الكريم ولكن توجد فيها تفاصيل عديدة لا علاقة لها بالقرآن، الأمر الذي يتيح لنا أن نرى فيها» التذكير «القرآني بمصير الحضارة القديمة ... »(١).

وقد أوردها الطبري في تفسيره لقوله تعالى: ﴿ لقد كان لسبأ في مسكنهم آية جنتان عن يمين وشمال كلوا من رزق ربكم واشكروا له بلدة طيبة ورب غفور. فأعرضوا فأرسلنا عليهم سيل العرم وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتى أكل خمط وأثلٍ وشيءٍ من سدرٍ قليل ﴾ [سبأ: ١٥، ١٦] قال: فلما طغوا بعث الله عليهم دابة، يقال لها:(جرذ) فنقبت عليهم فغرَّقَتْهم، فما بقي لهم إلاَّ أثل وشيء من سدر قليل... قال: ولم يكن يرى في قريتهم بعوضة؛ قطُّ ولا ذباب ولا برغوث ولا عقرب ولا حية، وإن كان الرَّكْب ليأتون وفي ثيابهم القمل والدواب، فما هم إلا أن ينظروا إلى بيوتهم فتموت الدواب. قال: وإن كان الإنسان ليدخل الجنتين فيمسك القفة على رأسه فيخرج حين يخرج وقد امتلأت ... »(٢).

الجدير بالذكر هنا أن التأويل الأسطوري في ضوء الفهم الديني قد أفقد كثيراً من الأساطير بريقها الأول، والواضح كما يرى الباحثون أن الإهمال للأسطورة في تراثنا حدث» لأنها تعنى بالخرافات واللامعقول وأقاصيص الآلهة، وواضح أيضاً أن هذا الفهم لم يتأت بعد درس صادق وعميق للأساطير والتراث القديم، قدر ما انبنى على حكم تأسس على فهم شائع عن الأسطورة كخرافة وتلفيقات بدائية لا أساس لها، ولأن العرب احتسبوها أباطيل. ولأن الأديان الشرق–أوسطية الكبرى قد اعتبرتها نوعاً من العقائد الباطلة ... »(٣).

هذا بالطبع مع ما درج من مفاهيم أنتجها معنى المصطلح القرآني عن الأسطورة، واحتسابها من خرافات الأولين، كما أن هناك تفسيراً لهذه الأسطورة لا يرتبط بالقرآن بتاتاً، يعدها المؤرخون الحجة الأهم لهذه الأسطورة، وهي التي تفسر النزوح الجماهيري للقبائل اليمنية

---

(١) بيوتروفسكي: مرجع سابق ص ٢٨٢.

(٢) محمد بن جرير الطبري: تفسير الطبري المسمى جامع البيان في تأويل القرآن، بيروت، دار الكتب العلمية ط١، ١٩٩٢م ٣٦٠/١٠، ٣٦١.

(٣) سيد القمني: الأسطورة والتراث، القاهرة، المركز المصري لبحوث الحضارة(تحت التأسيس)،ط٣، ١٩٩٩ م، ص٢٤،٢٣.

نحو الشمال من جرّاء خراب السد، وبموجب الصياغة الأكثر انتشاراً للأسطورة » يقال: إن رئيس إحدى القبائل الأزدية التي كانت تقطن بجوار مأرب وهو عمرو بن مزقية،(مزيقيا) تنبأ بأن السدَّ سيدمَّر، وبتأثير الحلم المتنبئ حيث الجرذ بعثر جلاميد السد الضخمة بسهولة؛ أو بتأثير التنبؤات الجديدة التي جاءت بها أخته المستبصرة، غادر عمرو مع قبيلته بلدة مأرب خفية ولكنه باع مقدماً جميع الأراضي العائدة له ولأقاربه بشكل مربي.. »([1]. وتقول الأسطورة أيضا» إن عمرو بن عامر-ابن مزيقيا-كان قد بلغ من العمر ثلاثمائة عام، فتزوج امرأة من قومه يقال لها طريفة -بنت الخير الحجورية - وكانت عالمة كبيرة وكاهنة معبد مأرب.أنذرت عمراً بخراب السد...فقالت له: يا عمرو إذا ظهر الجرذ الحفار،فاستبدل لنفسك داراً من دار، وجاراً من جار، فعندها تنزل الأقدار. وطلبت منه النجاة فأمرها أن تكتم ذلك الخبر وإلا قتلها.فرتب حيلة لكي يترك ملكه ونفذها،ثم باع ملكه،كما باع ذووه ضياعهم وارتحلوا عن أرض اليمن،وكان الجرذ قد خرّب السد،فطفا الماء وأغرق البلاد.» [2]. وتحتل طريفة إلى جانب الكاهن عمرو بن عامر زوجها مكانة مرموقة ضمن أخبار عرب الجنوب القحطانيين وأساطير"الأرض الموعودة"وبالذات قصة تفرق الأزد وهجرتهم من جنوب الجزيرة إلى شمالها وشمالها الشرقي على إثر خراب سد مأرب، ولاشك أن ذلك السد بني على مراحل إلا أن الأخباريين ينسبون العمل إلى سبأ بن عبد شمس وهو الذي بقيت ذكراه في المثل السائر"تفرقوا أيدي سبأ"أو"ذهبوا أيدي سبأ"[3] وهو الذي يقولون: إنه"أول من سبى من العرب"محاولة منهم تفسير اسمه، في حين أن سبأ كلمة أطلقت على مجموعة بشرية،وعلى أرض وعلى دولة([4].

فطريفة تجسد الفكر الأسطوري من خلال الكهانة مصورة في الأسطورة التي تروى عنها ضربا من العلاقة بين الإنسان والكون عن طريق الحلم الأسطوري وعن طريق الزجر أيضا-أي الاستدلال عن الغيب من خلال قراءة رموز العالم الطبيعي بعناصره وحيوانه كأنه كتاب مفتوح

([1]) ينظر: وهب بن منبه: كتاب التيجان والملوك، صنعاء، مركز الدراسات والبحوث اليمنية، ط٢ المعتمدة على طبعة حيدر أباد عام ١٣٤٧هـ بتحقيق ف. كرينكوف. ص ٢٧٥-٢٨١.

([2]) محمود سليم الحوت: في طريق الميثيولوجيا عند العرب؛ بيروت، دار النهار للنشر،ط٢، ١٩٧٩م،ص ١٨٦.

([3]) ينظر: الميداني: مجمع الأمثال. تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم.عيسى البابي الحلبي وشركاه. ٤/٢.

([4]) ينظر: محمد عبد القادر بافقيه، ألفريد بيستين، وآخرون: مختارات من النقوش اليمنية القديمة، تونس،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٥م، القسم الأول، ص ٢٥.

يؤسس الثقافة على الطبيعة-فأمّا الحلم الذي رأته واطّلعتْ به على ما يخبئه الغيب لقومها فقد رأت فيه» كأن سحابة غشيت اليمن فأبرقت وأرعدت فلم تقع على شجر إلا أحرقته »[١]، وكان ذلك إيذانا بالغرق وهلاك النسل وتفرق الأزد في أنحاء الجزيرة والشام والعراق.

وأما الزجر فيتمثل في أن الحيوانات أنذرتها في لغة رمزية بشرٍّ مستطير» فبينا هي تمشي ذات يوم في بعض حدائق عمرو بن عامر إذ عرض لها ثلاث مناجد – هي الفئران العُمْي؛ واحدها جُلْذٌ – معترضات، وهن منتصبات على أرجلهن واضعات أيديهن على أعينهن، فلما رأتهن طريفة وضعت يدها على عينها ونزلت إلى الأرض..» [٢] وفسرت ذلك بكهانتها أنهن ينذرنها بشر كبير، وحدثٍ عظيم؛ لهن دور فيه ومن هذا الخبر يأتي التأكيد على حضور الفأر في أسطورة دمار السد.

وأياً يكن الأمر، سواء كان ذلك عقوبة لأهل مأرب أرسله الإله عليهم، أم نبوءة لرئيس إحدى القبائل أم حلماً وكهانةً لطريفة. فإنها تشترك في أن الفأر هو السبب في دمار السد وإحداث الكسر فيه حتى جاء سيل العرم فكان انهيار السد ودماره. وما نريده هنا هو كيف وظّفتْ هذه الأسطورة في الرواية؟!

في رواية» مأساة واق الواق »[٣] يلتقي العزي محمود في رحلته إلى النار مع رفاقه الشهداء بفأر كبير وذلك حين» يسرح ببصره إلى آماد بعيدة في أغوار الجحيم فتراءى له من هذا البعد شبح فأر ضخم، تحيط به مجموعة كبيرة من الفئران.."(ص١٢٢)، ويجسد الكاتب شخصية الفأر بأن يلبسه ثياباً كانت معروفة يرتديها الإمام، وهو بذلك يصوره في إطار فكرة روايته وهدفها العام في عدائه للإمامو حكمه، فكأننا أمام صورة ممسوخة يتماهى فيها البشري بالحيواني والأسطوري بالواقعي،» لفت نظرهم شيء على رؤوس الفئران يشبه العمائم تتدلى من كل عمامة عذبتان واحدة من الخلف منسدلة على عنق الفأر ممتدة إلى مؤخرة ظهره، وأخرى منسدلة على خده الأيسر »(ص١٢٣). ثم يتمثل التشخيص في تحول الفأر إلى مخلوق ناطق،»

---

(١) محمد عجينه: موسوعة أساطير العرب؛ عن الجاهلية ودلالاتها،بيروت،دار الفارابي،ط١٩٩٤،١م،ص ١٥٠.

(٢) نفس المرجع: ص ١٥٠.

(٣) محمد محمود الزبيري: مأساة واق الواق. الطبعة الأولى، بيروت، دار العودة، ١٩٧٨م، والطبعة الثانية، صنعاء، دار الكلمة، ١٩٨٥م، وقد اعتمدنا على الطبعة الثانية.

فإذا به يقبل عليهم، ويخرج لسانه كمن يتلمظ ليقضم شيئاً، والحقيقة أنه كان يكافح ليتحول إلى مخلوق ناطق، وتمت المعجزة وبدأ الكلام »(ص١٢٣) ويصور الكاتب شخصية الفأر حين يغضب أو يتحمس فإن»ملامحه لا تدل على نوع انفعالاته دلالة محددة... وراح يحك أذنيه ومنخريه.. »(ص١٢٤) كعادة الفئران ثم هو يحاور العزي محمود معرفاً بنفسه ومن معه مبيناً العقوبة التي فرضت عليهم،» أنا محسوبك فأر سد مأرب الشهير، وهؤلاء تلاميذي وخلفائي، إننا عوقبنا، وكلفنا أن نظل أبداً نهدم هذا الجبل الجهنمي-وأشار إلى جبل هناك شاهق رهيب- على أن نقرضه بأفواهنا، ونحفر في أعماقه جحوراً تتغلغل حتى ننفذ إلى الجانب الآخر ومتى بلغنا بجهدنا الجهيد نهاية هذه المهمة انفجرت بحيرة من الجحيم محجوزة وراء هذا الجبل فدكته دكّاً واكتسحتنا معه، وصهرتنا ثم لا تلبث سُنَّةُ الجحيم أن تعيدنا إلى خلقنا الأول وتعيد بناء الجبل من جديد، هكذا عذاباً مكرراً معاداً أزليًا »(ص١٢٣).

لا شك أن هذا النوع من العذاب معروف في الأساطير الإغريقية؛ فسيزيف قد حكمت عليه الآلهة بعذابها الدائم الممثل في صخرته التي يدفعها حتى قمة الجبل وما يكاد يصل حتى تهوي إلى السفح من جديد، ومثلها العقوبة المفروضة على بروميثيوس سارق النار أو المعرفة، وكيف يجدد له العذاب كلما اندمل الجرح يعود الطائر الموكل بعذابه فيأكل كبده من جديد في عذاب مكرر معاد أزلي كما يصفه فأر سد مأرب.

ومن هنا ندرك البعد الواحد للأساطير في بنائها وفنّيتها وفي نوع العقوبة المعتمدة على اللانهاية والتكرار، ويعبر الكاتب عن ثقافته الإسلامية في موضعين من حواره مع الفأر، الأول:» في أن الحيوانات غير مكلفة فلا تعاقب ولا تحاسب »(ص١٢٣)، وتلك رؤية معروفة في النصوص الإسلامية، فيأتي جواب الفأر مبيناً مغزى الكاتب من الإتيان بهذه الأسطورة في إطار بحثه عن وطنه المفقود» واق الواق «ومأساته في الظلم واستبداد الحكام فيوضح ذلك بقول الفأر:» ذلك كان ظننا غير أن نكبتي آتية من أن معظم الذين حكموا مأرب خلال ألف عام اضطلعوا بمهمة التخريب المستمر كأنهم يتشبهون بي دون قصد منهم، لذلك ابتعثتني إرادة الله، وأدخلتني الجحيم، وضخمت جثتي كما ترى، لأكون قائداً لهذه الفئران، التي كانت آدمية مثلكم، فعوقبت بالمسخ والإذلال، أما المسخ، فهي كما تراها أصبحت فئراناً شائهة مثلي، وأما الإذلال فحسبك أني قائدها بعد أن كانت تتعالى على سلالة حمير ومعين وقتبان، وتتخذهم

عبيداً، أو شبه عبيد »(ص١٢٤).

والموضع الثاني: في استدلاله بالآية من سورة سبأ مبيناً على لسان الفأر أنه ليس مذنباً فإن جرمه الذي يعترف به هو أنه هدم السد العظيم ومزق بني معين وبني حمير وقبائل قتبان وأقيال همدان والمعافر شر ممزق، وفرقهم أيدي سبأ، ولكن ذلك كان مجرد حادث واحد، وكان من الممكن ترميم السد لأن السواعد التي بنته أول مرة تستطيع بناءه المرات تلو المرات. وأن السبب يعود إلى» الذين حكموا مأرب منذ ألف عام وعطلوا طاقات الشعب وشوهوا إنسانيته وأذلوا كرامته وهدموا فيه إرادة الحياة وهي أهم من آلاف السدود. بل وهي التي تستطيع أن تبني آلاف السدود، وتحرسها، وتصونها، وتجددها على الدوام"(ص١٢٥).

وتأتي حجة الفأر على ذلك مدعومة بالنص القرآني، مبرئاً نفسه من خراب الوطن عامةً؛ الخراب الأبدي وإن كان قد اعترف بخراب السد،» إن الله تعالى، ذكر في سورة سبأ قصة سبأ، وقصة التمزيق الذي أصابها، وجعل إبليس رمزاً لإغوائها، ولكنه دحض حجتها، حتى لا تتعلل ولا تعتذر بتسليط إبليس عليها فقال تعالى: ﴿ وما كان له عليهم من سلطان ﴾ فإذا كان إبليس وهو يجري من بني آدم مجرى الدم، ليس علةً ظاهرةً للاعتذار، فما الشأن بالفأر المضطهد؛ المطارد مثلي؛ وما سلطانه وما نفوذه؛ حتى يتهم بأنه فرض على الوطن خراباً أبدّيًا »(ص١٢٥).

كما أنه بعد أن يبرئ نفسه ويلقي اللائمة على الشعب الذي استسلم وانهزم-وتلك رؤية الكاتب المشفوعة بحماسه الثوري-يجعل لذلك التدمير هدفاً ساميًا» أستطيع أن أعرف لهدم السد هدفاً ساميًا: لعلَّ الحكمة الإلهية كانت تدفعني إلى عملية التخريب هذه لأوقظ سبأ إلى حقيقة كبرى من حقائق الحياة الخطيرة، وأذكر أن أقيال حمير وقبائلها كانت قد بدأت تعتمد كل الاعتماد على السد، وترى فيه المصدر الوحيد لحضارتها ورخائها وأمجادها، ونسيت أن السد نفسه كان ثمرة الكفاح والنضال، والاتحاد وروح الأخوة والتعاون بين قبائل البلاد وأقطابها »(ص١٢٦)، ومن هنا نزعم أن الكاتب قد وفق في عرضه لفكرِه الثوري الذي يدعو إليه من خلال جمع الكلمة والوقوف صفاً واحداً ضد الحاكم لتحرير الوطن. واستخدامه للأسطورة وعرض حجة الفأر في قالبها الجديد يتماهى مع ما يدعو إليه. وعرض الأسطورة القديمة في قالب معاصر وظفها الكاتب بذكاء ليخدم هدفه العام في روايته المبنية على تماسك الهدف،

ووحدة الموضوع في البحث عن الحرية والتذكير بأمجاد اليمن وحضارته لبناء الحاضر وبعث الحرية والاستقلال. وقد قصد الكاتب من عمله الروائي هذا–وبما يحتويه من رموز أسطورية وثقافية–توصيل رسالة تحرك سكون الجماعة في تشكيل جمالي يعتمد أساساً على الرموز الموروثة، وهذا بعينه المقصود» بالتناص مع الموروث الثقافي؛ إذ إنه يعني خلق الإشكالية بين تكوينين جماليين:تكوين قديم جاهز ومعد سلفا، وتكوين حديث يجتهد الكاتب في أن ينحرف به عن القديم جمالّياً ومعنوياً ّبهدف إنتاج دلالة جديدة. »[1] وإن كان قد وقع في المباشرة بعد ذلك–وكان يكفيه ما قدم–لولا زيادة في التفصيل في حوار طويل بينه وبين الفأر عن سبب فعلته، ومع فأر آخر من طغاة» واق الواق «يعترف فيه بالدور الهدّام الذي قام به في البلاد، ثم يمضي في خطبة طويلة عن الوطنية وحق الشعب في الحرية والحياة.

الجدير بالتنويه أن أسطورة فأر سد مأرب قد لاقت حضوراً في الأعمال الأدبية الأخرى كالشعر والمسرح، ويكفي أن نشير هنا إلى مسرحية» الفأر في قفص الاتهام »[2] لعبد الكافي محمد سعيد، والتي عرضت لأول مرة بصنعاء في ١٣ يونيو ١٩٧٧م.[3]

وتقوم المسرحية–كما يقول أحد الباحثين–على محورين هما: أولًا؛ فضح مجموعة من الفئران – لا فأراً واحدًا–لعبت أدواراً تخريبية في تاريخ اليمن القديم منذ هدم سد مأرب حتى فشل انتفاضة» الأسود العنسي ».. وثانيًا: الدفاع عن الشخصيات الوطنية والتاريخية اليمنية، أمثال بلقيس، وسيف بن ذي يزن[4].

وقد حاول الكُتَّاب توظيف أسطورة الفأر توظيفاً يقوم على الاستفادة من الماضي في إسقاطه على قضايا الحاضر المرجو تغييره، واستنهاض الهمم وتبصير الشعب بأهم عيوبه من

([1]) نبيلة إبراهيم: التناص مع الموروث الثقافي. مجلة سطور، أكتوبر ١٩٩٨م.ص ٣٨.

([2]) عبد الكافي محمد سعيد: الفأر في قفص الاتهام(مسرحية تاريخية في ثلاثة فصول) عدن، دار الهمداني، ط١، ١٩٨٤م.

([3]) ينظر: سعيد عولقي: ٧٠ عاماً من المسرح في اليمن، دمشق، دار الجاحظ، دائرة التأليف والنشر بوزارة الثقافة والسياحة، جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية ط١، ١٩٨٣م، ص ٣٠٧.

([4]) ينظر: عبد العزيز المقالح: قراءة في أدب اليمن المعاصر، بيروت، دار العودة، كتاب الكلمة(١) يناير ١٩٧٧م، ص١٦٣.

خلال التركيز على العناصر الهدامة التي يمارسها المتشبهون بالفئران ممن ينخرون في عظم الأمة ومصائر أبناء الوطن، وقد نجح الكتّابُ إلى حدٍّ ما في استخدام هذه الأسطورة وتوظيفها. ومن هنا يأتي نجاح التوظيف واستلهام التراث –كما يقول أحد الباحثين – » في تلك المحاولات التي تتسم بكثير من الموضوعية من حيث الالتزام بجوهر العناصر التراثية ودلالاتها وفي اكتساب هذه العناصر بعدا تفسيريا جديدا يطرح من خلاله المبدع وجهة نظره في واقعه المعاش.» [1]

٢–أوديس Odysseus و بينيلوب *Penelope:

في رواية» ربيع الجبال «نجد أثراً للأساطير الإغريقية، وتأثُّر الكاتب بالثقافة الأوروبية من خلال شخصية البطل(حزام سيف طربوش) الذي يمثل حياة اليمني المهاجر في كل بقاع الأرض–وفي أوروبا بالتحديد–فقد شارك في الحرب العالمية الثانية، مع الجنود الإيطاليين والألمان، بناءً على طلب من"مدام جيوفاني"صاحبة مصنع الكازوز الذي يعمل فيه، » عرفتُ يومها أنها تطلب مني التجنيد مع الإيطاليين والألمان، وقد عرفت أن الكثير من العرب والأفارقة، وحتى اليمنيين العاطلين عن العمل تجندوا، وقلت: يا الله كله رزق أن تحمل الصناديق، أو تكون في جبهة القتال كله رزق.. »(ص٢٩)، وهو يطلب لقمة العيش، ويمضي في وصف ما رأى من داخل المعركة» رأيت القائد الإيطالي"بروغو نزولي"يبكي من أعماقه كطفل،و بخوف حقيقي يصب على الجنود المنهزمين حمم لعناته »(ص٢٩)، هذا المهاجر الذي لم يستقر وطوحت به السفن والمواني هرباً من واقعه البائس في بلده، وبحثاً عن لقمة العيش في بلاد الآخرين، تتعدد أسماؤه فهو: عزيز، و مرزوق، وسالم، ونعمان، وحبيب ...» وقد تسميت أنا بعشرين اسماً في الخارج بحيث أني لم أعد أعرف ّأيًا منها أكون أنا »(ص١٦)، وعندما تتعدد أسماء البطل فإن ذلك يدل على العمومية في البناء الفني.

---

(1) كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث؛ القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٣م ص٣٠٨

* أوديسيوس أو يوليسيز:ملك إيثاكا وبطل الأوذيسة. استولى على مدينة طروادة بحصان خشبي،وعقب انقضاء الحرب أبحر عائدا إلى إيثاكا فلم يبلغها إلا بعد مغامرات طويلة،تشكل موضوع الأوذيسة الرئيس.

بينيلوب أو بينيلوبا: في الميثولوجيا اليونانية؛ زوجة أوديسيوس، وقد ظلت وفيّة لزوجها أثناء غيبته الطويلة، برغم كثرة الطامعين في الزواج منها وإلحاحهم عليها في ذلك.ينظر: منير البعلبكي؛مرجع سابق. ١/١٥٠، ١/٢٨٣.

من هنا نجد أن هذا البطل يتحول إلى رمز لحياة اليمني، الذي كتبت عليه الهجرة، وكأنها قدر يلاحقه منذ انهيار السد، وتفرق أيدي سبأ» هذا الوجه الحميري المعجون منذ سيل العرم بقلق اللعنة القديمة »(ص٥٥). وكأنه يأخذ بعداً أسطوريًا من هذه الناحية، ويتساءل وهب رومية» هل كتب على الإنسان العربي في اليمن أن يعيد سيرة» سيداس «و» سيزيف «و» أوريليانو »؟! وهل كتبت عليه الحيرة والشقاء السرمدي؟ فقضى عليه بالعجز الأبدي عن تحدي الظروف، وتغييرها حتى حكم عليه بالهجرة التي لا يهدأ سيلها، ولا يجف، وبالغربة التي لا تزيدها الأيام في النفس إلا رسوخًا؟! »[1].

هذا البطل المهاجر نجد الكاتب يخلع عليه صفة الفروسية والبطولة في أكثر من موضع في روايته،» وعلى غير العادة ارتمى حزام سيف طربوش بكامل بدلته الزرقاء الكاوبوي، وجزمته الثقيلة ذات العلامة الإنجليزية من الحرب العالمية الثانية، كفارس لا يحمل في وجهه أي علامة للنصر، وراح ينظر عبر الكوة، كان غاضباً كالريح ... »(ص٥٠).

وتصل ذروة البطولة في نهايته التي يقف فيها بطلاً في دفاعه عن الثورة في حصار السبعين ويستشهد في ساحة القتال مدافعاً عن وطنه» فمن لا يملك قبراً لا يملك وطناً «وشخصية حزام سيف تذكرنا بشخصية أوديس في رحلاته، وتنقله في البلدان، وفي مشاركته في معارك كبرى، كحربه في طرواده، وهي حرب في ذلك العصر بصفات الحروب العالمية، كالتي شارك فيها حزام، وإذا كان أوديس قد جاء، وفكَّ الحصار عن زوجته –بعد غيابه الطويل– وحررها من الخُطَّاب الذين احتلوا منزله، وأسرفوا في استغلال أمواله، وأكل خيراته، فإن بطل الرواية قد عاد بعد غيابه الطويل ليشارك في فك حصار من نوع أعم إنه حصار ضربه المعادون للثورة حول صنعاء، فقاتل قتال الأبطال حتى استشهد في ساحة المعركة، كبطل واقعي، ويتجلى الشبه –من جهة أخرى– والتأثر بالأسطورة الإغريقية من خلال تصوير الكاتب لشخصية» فاطمة المقرعية «التي تدخل في تماثل –بما أنها نص لاحق يتعالق مع نص سابق– مع شخصية بينيلوب، مثال الزوجة الوفية، التي اشتهرت برفضها عروض خطابها الكثيرين، في غيبة زوجها أوديس التي

---

[1] وهب روميه: مشكلة الهجرة في أعمال « محمد عبد الولي » القصصية، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الثاني يناير–مارس ١٩٨٦م، ص ١٧٩.

دامت عشرين سنة.

وشخصية"فاطمة المقرعية"رمز لكل امرأة يمنية، تنتظر غائبها المهاجر عن وطنه، وتلتقي مع بينيلوب في الصبر وطول الأمل، وإن كانت قد انتظرت ضعف المدة التي انتظرتها بينيلوب» إنها ما زالت تعتقد كأنَّ شعرها لم يبيضّ، وأنها شابة كما تركها عبد الغني قبل أربعين سنة »(ص٨٨)، وهي تطلق صوتها بالغناء في انتظار الزوج الغائب: بألفاظ كلها حنين ومودة، وبلهجتها الشعبية؛ حتى يرق لها الجميع» من أربعين سنة والمقرعية على هذا الحال، حفظنا أشعارها عن ظهر قلب »(ص١٠٠).

وإذا كانت بينيلوب قد فقدت الأمل-ذات يوم-في عودة أوديس، حتى أنها أنكرته عند عودته وقتله للخطاب في بداية الأمر لأنها كانت معتقدة بهلاكه؛ ففي حديثها لحاضنتها التي زفت إليها خبر عودته تقول بينيلوب:» لكن هذا ليس أوديس نفسه فقد أصبح من الهالكين »[1]، إذا كانت بينيلوب كذلك فإن فاطمة المقرعية لم تعتقد بهلاك زوجها أبداً بل ظلت في كل يوم تعتقد بأنه سيصل إليها في تلك الليلة، حتى اعتبرها الجميع مجنونة، بل وأشفق عليها حزام كثيراً، وهو في غربته وبعد عودته، وكم تمنى لها» أن يضم الله المتبارك روحها إليه »(ص٨٨)، حتى ترتاح من ألم الانتظار، وطول الترقب، وفي تقديري أن الكاتب قد وفق في استخدام الشخصية الأسطورية-إلى حدٍّ كبير-وهو يتخذ الأسطورة الإغريقية خلفية لعمله دون تصريح، بل يجعلنا كقراء نعقد تلك المقارنة، فنحن نستشف ذلك البعد من خلال تجميعنا لخيوط الشبه بين الأسطورة القديمة والرواية، ومن خلال شخصية المقرعية التي تنتظر زوجها عبد الغني؛ الذي لا نعرف عنه شيئاً في الرواية، ولم يكن من شخصياتها، ومن هنا يعمم الرمز على كل مهاجر يمني مثلته شخصية حزام-بطل الرواية-تمثيلاً واضحًا..

وفي ختام حديثنا عن الشخصية الأسطورية نود أن نشير إلى ملاحظة تثير الاهتمام تتعلق بعدم توظيف الأسطورة الكاملة في أعمال الروائيين اليمنيين بحيث تشكل الأسطورة مدارا للبناء الروائي كالتي نلحظها في الأعمال الروائية العربية لدى نجيب محفوظ في استلهامه للتراث التاريخي الأسطوري الفرعوني في"رادوبيس"، و"كفاح طيبة"، و"عبث الأقدار". أو لدى عبد

(1) الأوذيسه، ترجمة: عنبرة سلام الخالدي، بيروت، دار العلم للملايين، د.ط، ١٩٨٦م(ص٢٦١).

المنعم محمد عمر في"إيزيس أوزوريس"، أو عبد الحميد جودة السحار في » أحمس بطل الاستقلال »، أو كتوظيف الكتَّاب العراقيين لأسطورة جلجامش، والشاميين لأسطورة أدونيس وغيرها سواء كان ذلك التوظيف للأساطير تسجيلياً أم تعبيريًا[1].

ومن المعلوم أن الشعب العربي يعد من أغنى شعوب العالم بالأساطير» بل هو أغناها على الإطلاق، وفيه نشأت الأديان السماوية الثلاثة، وعلى ضفاف النيل،و حول دجلة والفرات، وعند مأرب وظفار نشأ حشد من أروع أساطير الشعوب »[2]. وموضوع الأساطير العربية أثير، و فيه الكثير من الحديث والاتهامات التي وجهت إلى الفكر العربي عموماً، ومنها أنه لم يعرف الأسطورة؛ باعتبار أن التراث العربي –والمدون منه بصفة خاصة– لم يحمل إلينا أساطير عربية كاملة الشكل بل إن ما وصلنا منها–كما يقول صفوت كمال–:» إنما هو إشارات عن موقف الإنسان إزاء ظواهر الكون لها مثيلها في تراث الحضارات القديمة التي اتصل بها العرب فيما بعد، بل إن هذه الإشارات هي مجرد حكايات موجزة عن تصور الإنسان العربي لظواهر الطبيعة والكون، ولا ترقى إلى مستوى الأسطورة وبخاصة في شكلها الفني الإغريقي القديم، أو ببنائها الفلسفي في الفكر الهندي والمصري، فالأساطير العربية–بما وصل إلينا من بقاياها–لا تقدم قصصاً كاملة عن أبطال من البشر وقفت معهم الآلهة ونصرتهم، أو تحاملت عليهم وعذبتهم »[3].

ولعل في ذلك الرأي بعض الصواب لكنه يمثل وجهة نظر مغالية، فللعرب أساطيرهم التي وصلنا بعضها وغاب أكثرها لأسباب أيديولوجية بعد ظهور الإسلام، لكن لا يعني ذلك أن العرب عموماً لم يعرفوا الأساطير بقصصها الكاملة ولكنها في الحقيقة لم تصلنا لأسباب تحتاج إلى دراسة وبحث. وفي وجهة نظر يقدمها أحد الباحثين عن موقع الأسطورة في الحياة الثقافية

---

(1) لمزيد من التفصيل حول ذلك التوظيف ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، القاهرة، دار المعارف، ط١، ١٩٩١م، الباب الأول ص٣٥-١٢٨.

(2) عبد العزيز المقالح: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، بيروت، دار العودة، ط٣، ١٩٨٤م، ص ٤١٤.

(3) صفوت كمال: التصور الأسطوري في التراث العربي، قطر، مجلة المأثورات الشعبية، السنة الأولى، العدد الرابع، صفر الخير ١٤٠٧هـ، أكتوبر ١٩٨٦م. ص ٤٢.

العربية ما قد يطلعنا على جزءِ كبير من جوهر القضية،حيث يرى أن» موقع الأسطورة لم تأخذ مكاناً في تشكيل الثقافة الرسمية،ولم تكن ركنا مطلوبا في منظومة العلوم العربية والإسلامية، لقد نُظِرَ إلى هذه الأساطير – عبر خمسة عشر قرنا أو يزيد–على أنها ليست أكثر من خرافات وحكايات شعبية متخيلة من ألاعيب الخيال، وكما هو معروف في أدبيات الثقافة العربية التراثية فإن وصف الأساطير–أو بعضها–بأنها إسرائيليات، كان بمثابة نبذ واتهام ودعوة إلى الرفض وتنزيه العقل عن السقوط في شرك الخرافات، وإغفال حكم العقل وما يتبناه المنطق »[1].

واليمن واحد من البلدان التي نشأت فيها حضارة إنسانية كبرى، ولذلك فلا شك أنها منجم للأساطير عبر تاريخها السحيق منذ التبابعة* والأقيال من سبأ وحِمْيَر وَمعين وذي ريدان، مروراً بالأسطو ة التي تحدثت عن ذي نُواس الفارس الذي خاض البحر بجواده فراراً من هزيمته، وأسطورة أرياط، وأسطورة ود إله القمر عند العرب وأسطورة سيف بن ذي يزن وأبرهة ومن قبلها أساطير عاد وثمود الذين صاروا يعرفون في التاريخ بالعرب البائدة، حيث يتداول الناس الكثير من القصص والحكايات ذات الطابع الأسطوري عما كانت عليه حياتهم ومدنهم المبنية من الفضة والذهب. وما فيها من أنهار من العسل واللبن،» وعن ارتفاع قاماتهم إلى ما يتجاوز الثلاثين متراً، والذين منهم الشخصية الأسطورية الشعبية المعروفة باسم» عو ج بن عنق «الذي يقال بأنه كان رجلاً حطّاباً، وكان متناهي الطول والقوة، وكان إذا أراد أن يشعل النار رفع حطبها إلى قرب الشمس بيده لتحترق، وكذلك يفعل بأعدائه »[2]. وغيرها من الأساطير القديمة التي يحفل بها تراثنا العربي وموروثاتنا الشعبية. ولكن لعل ما يهمنا هنا هو أننا لم نجد كاتباً واحداً ينهض للاستفادة من ذلك الموروث الأسطوري وتوظيفه فنياً وروائّياً حتى يفتح آفاقاً رحبة في البناء الروائي و في معالجة قضايا متعددة يستطيع–بجدارة–ذلك الموروث تمثيلها، ذلك فضلاً عن تسجيله لأهميته وباعتبار ما يحمله من طاقات فكرية وإبداعية وجمالية كامنة يعد مجرد الاقتراب من عالمها فتحاً واكتشافاً لمواطن الفن والدهشة والتواصل الفكري في امتداده

([1]) محمد حسن عبد الله: أساطير عابرة الحضارات؛الأسطورة والتشكيل، القاهرة، دار قباء، ط١، ٢٠٠٠م، ص٦٩.

* يسميهم شوقي عبد الحكيم التباعنة، ولعله يقيسها على « الفراعنة » ينظر كتابه « سيرة الملوك التباعنة » في ثلاثين فصلاً، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٧م.

([2]) حمود العودي: مرجع سابق ص ٢٥.

الإنساني، ولكن ذلك لم يتحقق لدى كتاب الرواية اليمنيين حتى الآن، ولعل في المستقبل من الروائيين الشباب من يلتفت إلى ذلك.

وثمة محاولة للتسجيل التاريخي قام بها"أنور محمد خالد"في روايته التي تحمل عنوان: من التراث اليمني–« رؤيا شمر يرعش ملك سبأ وذو ريدان وحضرموت ويمنات »–وهي رواية تاريخية تسجيلية، ينسج أحداثها–بحسب قوله في مقدمة الرواية–معتمداً على » عدد من نصوص المسند التي ُنقِشَتْ في عهد الملك شمر، أو أثناء فترة قريبة منه، على شحة هذه النصوص ومحدودية موضوعاتها، واعتمدتُ على بعض المراجع التاريخية خاصةً العربية منها، وبالذات لمؤلفات الدكاترة: جواد علي، ومطهر الإرياني، ويوسف محمد عبد الله، ومحمد عبد القادر بافقيه »[1].

وفيما يبدو فنحن أمام وثيقة تاريخية يهدف الكاتب من خلالها إلى» التعريف بالتراث عبر القالب الروائي الأكثر تشويقاً للقراء غير المتخصصين »[2].

وثمة محاولة تسجيلية أخرى لا ترقى إلى أن تكون رواية بمعناها الفني والبنائي.. لكنها أقرب إلى حوارية بين الراوي وأسعد الكامل من خلال لقاء متخيل بوحي من المكان، ومجرد كون الراوي في مأرب بلد أسعد الكامل[3]. وما عدا ذلك لا نجد الكتاب ينظرون إلى الموروث الأسطوري نظرة المستكشف لذلك النبع الثر ليمتحوا منه في أعمالهم الروائية والقصصية. ولعل السبب يرجع–فيما يبدو–إلى النظرة الثقافية التقليدية لمفهوم الأسطورة التي تتعامل معها على أنها شيء يخالف الدين، ولا طائل من النظر فيها، فالأسطورة أباطيل جاهلية، وخرافات تتنافى مع العقل والتفكير المنطقي لقضايا الكون والحياة. ولعل هذه النظرة ما زالت سائدة لدى الأدباء كسيادتها لدى المؤرخين، ومحققي التراث* ؛ ممن لهم ثقافة تقليدية راسخة.

وإلاّ فلماذا هذا الغياب؟!

---

(1) أنور محمد خالد: رؤيا شمر يرعش، بيروت، دار الفكر العربي، ١٩٩٧م، المقدمة ص ٦.

(2)المرجع السابق: ص٦.

(3) ينظر: أحمد قائد بركات: ليلة ظهور أسعد الكامل، صنعاء، دائرة الصحافة والطباعة، ط١، ١٩٩٢م.

* هناك رأي يؤكد تلك النظرة؛ يذكره المحقق عبد الله الحبشي في كتابه: دراسات في التراث اليمني، بيروت، دار العودة، كتاب الكلمة الرابع، ط١، ١٩٧٧م. ص ٦–١٨.

ثانياً: الشخصية الخرافية

يرى الباحثون أن حكاية الجنيات» Folktale «هي واحدة من أنواع الحكاية الشعبية؛ حيث يطلق تعبير» حكاية الجنيات «للدلالة على» قصة نثرية طويلة نوعا ما تتضمن عدداً كبيراً من الجزئيات أو الأحداث في ترابط غير محكم غالباً، ولو أنه منطقي... ويكون البطل أو(البطلة) في هذه الحكايات هو الشخصية المحورية ... »([1]).

ويشير الدارسون كثيراً إلى الإشكالية التي تصادف دارسي الحكاية الشعبية، فيما يتعلق بما اصطلحوا عليه من تسمية لحكاية الجنيات، ذلك أنه يبدو ولأول وهلة أن حكاية الجنيات تتضمن وجود الجنيات فيها، ولكن الغالبية العظمى من هذه الحكايات ليس فيها جنيات، ومع ذلك فإن مصطلح» حكاية الجنيات «قد استقر تماماً وحظي بتقبل واسع([2]).

ومن أنواع الحكاية الشعبية: حكاية الحيوان Animal tale، والخرافات Fables » وحكاية الحيوان هي أيضاً من الحكايات الشعبية البسيطة، وهي حكاية قصيرة، وجزئياتها قليلة بصفة عامة، ويقصد بحكاية الحيوان، الحكاية التي تلعب فيها الحيوانات دوراً رئيساً، وأما الخرافة فهي حكاية الحيوان التهذيبية.. »([3]). وهي حكاية تشتمل على موعظة أخلاقية، بمعنى أن ميزتها الأساسية هي أن تلقن درساً أخلاقيّاً أو حكمة، كتلك التي نجدها في حكايات"كليلة ودمنة"مثلاً.

ولا تختلف شخصيات الحكاية الخرافية عن شخصيات الأسطورة في كونها رموزا تمد الفنان في كل عصر بعطاء فني» بحيث يستطيع الفنان أن يخلق منها شخصيات نابضة توحي بما يريد التعبير عنه بشكل يعجز عنه الأسلوب المباشر؛ إذ إن الحكاية الخرافية امتداد للأسطورة، وهي كالأسطورة تعكس الكثير من تجارب الإنسان مع نفسه ومع الكون، وتعكس تطوره الفكري وطموحه الذهني » ([4]).

([1]) فوزي العنتيل: عالم الحكايات الشعبية، القاهرة، مكتبة الدراسات الشعبية(٣٦) ط٢، مارس ١٩٩٩م، ص١٩.

([2]) نفس المرجع، نفس الصفحة.

([3]) المرجع السابق، ص ٤٨.

([4]) صبري مسلم: مرجع سابق. ص ١٦٧.

وما يعنينا في هذا الصدد-في الحديث عن الشخصية-هو القول بأن» الشخصية المميزة للحكاية الخرافية تتمثل في كونها ذات بعد واحد، وأنها مسطحة ذات أسلوب تجريدي.. »[1]، وهذا ما سنلاحظه في تحليلنا للشخصية الخرافية التي وظفتها الرواية اليمنية؛ فشخصية الجنية التي يقابلها صالح في الغار، في رواية» طريق الغيوم «كغيرها من الجنيات التي يصورها الخيال الشعبي قادرة على التحول والتغير السريع في أكثر من صورة، فهي تظهر لصالح في ثلاثة أشكال، بداية تبرز له في صورة عجوز،» فإذا بها عجوز شمطاء انتصبت أمامه بسرعة فائقة »(ص١٠٢)، ثم» لقد بدت له العجوز الشمطاء، امرأة عاقلة ألطف من ذي قبل، قربت منه، فزعق لهول ما رأى، ليست هي تلك المرأة العجوز، إنها الآن فتاة جميلة بيضاء، هيفاء شقراء، تسدل شعر رأسها حتى ظهرها »(ص١٠٤). وتبرز له للمرة الثالثة» بشكل جديد غريب، إنها تبتسم له، هذه المرأة تضحك، تقهقه »(ص١٠٤).

وهي في تشكلها ذلك تختبره لترى مقدار شجاعته، ويصورها الكاتب في تشخيص إنساني حيث نجده، يجعلها» تختبر، وتتذكر، وتتلاطف معه، وتسأل، ثم تتفاعل وتخبره عن نفسها، وكل ذلك عن وعي بالفرق بين عالم الإنس والجن» عشتُ هنا مدة طويلة في هذا المكان الذي ترونه أنتم أيها الناس مظلماً، إنه مضيء بالنسبة لنا، نحن نراكم تماماً، ولكنكم لا تروننا أنتم، نحن نرى الدنيا كلها، نرى العالم نشاهدكم في كل مكان، ولن تصدق، لن تصدق لأنكم تجهلون الحقيقة، وتجهلون كل شيء، أنتم في عالمكم تدعون المعرفة كلها، ولا زلتم جهالاً يا هذا.. »(ص١٠٦).

ثم يعود فيكسبها الطابع الخرافي، فهي لا تبرز له كثيراً بل تختفي، ويسمع صوتها الذي يجلجل في الغار، فيطلب منها أن تتكلم بهمس، عندها توضح له بقولها» إنني أتكلم بصوت منخفض، ولكنك أنتُ يسْمَع لك مجلجلاً ومدوياً، نحن نرهبكم بهذا الصوت المزعج وهذه وسيلتنا لإرهابكم وتخويفكم.. »(ص١٠٧). ويعود فيصف أنه لا يراها بل يشعر بها » تقترب منه، إنه لا يراها.. إنه لا يرى إلاّ نور» اللمبة «فقط،و هي تتحرك، إنه يتخيلها وهي حاملة تلك اللمبة.. »(ص١٠٨).

([1]) فردريش فون ديرلاين؛ الحكاية الخرافية، ترجمة: نبيلة إبراهيم، القاهرة، مكتبة غريب، د.ت، د.ط، ص ٦٥.

وكثيراً ما تقترن الشخصية الخرافية-جنية أو ماردًا-بأنها تأتي في صورة حية أو ثعبان ضخم، وفي الرواية لا تبتعد كثيرا عن ذلك الموروث الخاص بهذه العلاقة؛ حيث نجد الكاتب يختم ذلك الحديث عن الجنية وكأنه انتقال من الحلم إلى الحقيقة، ومن عالم الجن إلى عالم الواقع، بحديثه عن الثعبان الذي كان نائماً بجوار صالح،» فضرب بيده بدون شعور، فشعر بيده تؤلمه عندما حطت، فقد استيقظ في الحال، ويا لهول ما رأى في حقيقته، لقد حطت يده على الحجر وكادت تضرب ثعباناً كبيراً كان يرقد بجانبه.. »(ص١١١).

والشخصية الخرافية من سماتها القدرة على التحول في ذاتها-كما رأينا-وتحويل الإنسان إلى حيوان، أو طائر، أو أي شيء آخر، ففي رواية» الصمصام »، نجد حكاية يرويها الأب لابنه عن الفتيات السقطريات، يصفهن بأنهن» يخطفن الشباب، ويحولنهم إلى صنف الجن »(ص٨٥)، وهنَّ جميلات، كتلك الشابة التي تزوجت بأحدهم، وتحولا معاً إلى طائرين حاما حول الجزيرة-جزيرة سقطرى-في تلك الليلة سبع مرات، ثم اتجها إلى الشاطئ عند الفجر ... »(ص٨٧).

والشخصية الخرافية سواء كانت جنية أم مارداً -كما تصورها الرواية-تكون قادرة على التحول والتحويل، وهي أيضاً تظهر في صورة إنسانية؛ فهذا المارد الذي قابلة سليمان في رواية» هموم الجد قوسم »، كان» يرتدي جلباباً أبيض، وعمة بيضاء وكان يمسك في يده عكازاً يتوكأ عليه، وفي اليد الأخرى مسبحة.. وأنه بعد أن سلَّم عليه لم يره قط.. »(ص٢٣)، وهو بذلك التشخيص يبرز في صورة إنسانية غير مخيفة ولا مهولة، ويزيد على ذلك أنهم يصنفونهم بحسب العقيدة إلى مردة مسلمين ومردة غير مسلمين، فالأول كان مسلمًا» وحمدوا الله أن المارد كان مسلماً »(ص٢٣) وإلّا لتسبب لسليمان بالأذى. ولا تكتفي بتصويره بحسب العقيدة والشكل، بل تمضي الحكايات في تصوير انفعالات الشخصية الخرافية من حزن وسخط والذي يكون نتيجته تحويل الإنسان إلى مخلوق حيواني إذا ما تعرض له في حالة غضب، فتلك الجنية غير المسلمة، التي يتحدث عنها سليمان في رواية» هموم الجد قوسم »-ولا ندري كيف عرف بعدم إسلامها؟! -كانت في حالة غضب مع زوجها الجني، فنفخت في جاره ذاك وحولته إلى حمار ».(ص٢٣).

وللمكان الذي تأتي منه الجنية-أيضًا-دور في تحديد الشخصية الخرافية وقدرتها على تحويل

الإنسان، وإيذائه، فذلك الجار الذي حولته إحدى الجنيات إلى حمار، لم يستطع المشايخ والعرافون علاجه، رغم التمائم، والكي بالنار؛ وإنما حدث ذلك» لأن الجنية كانت قادمة من بلاد الغرب أو من طرابلس الغرب، وليست جنية من المشرق »(ص٢٣).

ودائماً ما تصف الحكايات التي تضمنتها الروايات شخصية الجنية بأنها جميلة، بل » جميلة جداً »[1]، وهي تعجب بالإنسان وتحبه، كتلك التي تأملت أحد جيران عبد القوي – في نفس الرواية–« وتأملت فيه، وأمعنت النظر، فأعجبت به وبشبابه الفتى، ونضارته فاتخذته عشيقاً لها، ثم تزوجته وأنجبت منه أطفالاً كثيرين.. »(ص٢٤)، وحين كان يختلف معها، ويخرج حزيناً، وتضيق به الدنيا، فإن حزنه ذاك كان يستثير عاطفة الجنية، ويؤلمها فتعود لتتحول في صورة إنسية »(ص٢٤).

ونستطيع القول من خلال ما سبق بأن كُتَّاب الرواية في تصويرهم للشخصية الخرافية لم يصلوا بها إلى آفاق من الخيال بحيث يطلقون لأنفسهم القدرة على التصوير الخرافي بما تحمله من عجائبية، وما تحتوي عليه الشخصية الخرافية من قدرة على التكثيف واستيعاب الرمز، بل نراهم يترعون إلى التصوير الموازي للواقع أو القريب منه، ولا نرى بأساً في ذلك؛ إذ ليس من مهمة الرواية الواقعية أن تصور العالم الخرافي بكل تفاصيله بل يكفي مجرد الإشارة إليه أو الإيحاء بالجو الخرافي، ولعلَّ الوعي بذلك واضح في كتابات الروائيين اليمنيين، ويتجلى أكثر في العمل الأكثر قربا من جوهر الحكاية الخرافية، وتصويراً للشخصية الخرافية وهو رواية » طريق الغيوم »–التي عرضنا للحديث عنها–؛ حيث لم يجد الكاتب بدًّا من أن يبرر إيراده لحكاية صالح مع الجنية بأن جعلها على شكل رؤيا يراها البطل أثناء نومه في الغار في رحلة هروبه، وذلك حتى لا يتهم أو يوصف بأنه يستخدم الخرافة، التي قد يتصورها القارئ عملاً رجعيا لا تفيده مثل تلك الحكايات ولا يفيد كاتباً تقدمياً، يريد أن يتخذ من الرواية عالماً لتجسيد الحياة الأفضل من خلال بطل واقعي يؤمن بالعلم، والعمل من أجل تغيير الواقع المتخلف، والتحرر من ربقة السلطة الاستعمارية الجاثمة على أنفاس المواطن، والتي تحارب كل مسعى للإصلاح أو التطوير أو محاولة تغيير الواقع الاجتماعي، وإن كانت شخصية بطل الرواية–وفي تلك الظروف

([1]) ينظر رواية « هموم الجد قوسم » ص ٢٤.

الاجتماعية-تصور على أنها شخصية وطنية شجاعة بل ويخلع عليها صفات البطولة المطلقة، ولكن التبرير بالحلم جعل الرمز يفقد أثره في بناء الشخصية الخرافية وشخصية البطل في نفس الوقت، وإن كان لا يخفى على القارئ المتأني، هدف الكاتب من تلك الحكاية.

وهناك شخصيات خرافية غامضة بمعنى أنها تأخذ طابعاً تهويلياً مخيفاً من خلال اسمها فقط، مثل شخصية"الطاهش"مثلاً-وهي شخصية خرافية تأخذ كل صفات القوة والجبروت والغموض كشخصية الغول التي عرفها العرب وصوروها في موروثاتهم.

و"الطاهش"في رواية» عذراء الجبل »[1] شخصية غامضة مهولة غير محددة المعالم، فحين يُهدد قاسم بطل الرواية بأنه سيسجن في سجن» رأس مربط «وهو سجن كبير كان الإنجليز يزجون فيه بكل المعارضين والثوار، يتساءل عن رأس مربط هذا، ماذا يكون؟ » فرس، بعير، ثور، أيش من حيوان هذا أمربط اللي بايربطونا برأسه؟!. سأل قاسم فضحك العاقل وأضاف: ربما"طاهش"كبير يا قاسم!! » (ص١٤٦)، وهنا يبدأ قاسم في التفكير في هذا"الطاهش"الذي يتحول إلى رمز لكل قوى الشر والعسف والخيانة والغموض» فكر قاسم:"الطواهيش"عندنا صغيرة، ولكن"الطواهيش"التي في عدن يبدو أنها كبيرة وشرسة »(ص١٤٦).

ويقرر مع نفسه الوقوف لذلك الطاهش وتحديه والتغلب عليه أياً كان شأنه، فلابد من فعل ثوري» والله سأكون طاهشاً أشرس منه سأستعد بسكين صغيرة، في حزامي لأطعنه في رأسه وأفنيه، وأخلص كل إخواني الذين يُربطون برأسه من شره وعذابه لهم »(١٤٦).

وهو بذلك قد جعله في صورته الخرافية القابلة لمطلق التخيل في تصويره، بحيث يستطيع القارئ أن يطلق لخياله العنان في رسم صورة هذا المخلوق المسمى بالطاهش كيفما يحلو له التصوير.

أما الشخصية الحيوانية-إذا جاز لنا التعبير-فتأتي في الحكايات التي تضمنتها الرواية لتأخذ طابعاً رمزياً، يكشف معنى من معاني الرواية، ولتبرز جانباً من الصراع في الحياة، فالجمل في رواية» الملكة المغدورة «يصور كشخصية حقودة، فهو لا ينسى الإساءات القديمة لصاحبة،» فأثناء مروره بأحد الأحياء تعرف على مالكه القديم، ينام على سرير أمام منزله، فتذكر القسوة

---

(1) حسين سالم باصديق: عذراء الجبل، عدن، دار الهمداني، ط١، ١٩٨٨م.

التي كان يعامله بها قبل سنوات عديدة، ولأنه لا يعد نفسه جملاً مقدساً، ولا يستطيع انتظار طامة ذات صباح مثل تلك التي أبادت قوم صالح الذين عقروا ناقة الله، عاد في منتصف الليل إلى مكان السرير وألقى بثقله كله على الجمَّال القديم ومات فوق جثته هانئاً »(ص٢٠).

والجمل يتكرر ظهوره في الرواية، فهذه الحكاية تأتي بعد حديث عن الجِمَال التي» تجرُّ عربات محملة بالعلف والحطب «وأخريات من» الجمال مسترخية بوضوح سعيدة مقرفصة حول حفنات من أعشاب أعدّها الجمّالة تجترُّ في سكينة، وتنعم بهذه اللقاءات الحميمة بالقرب من المدينة »(ص١٩)، وهناك جمال أقل حظًّا من هذه الجمال، هي جمال المعصرة التي تدور وتدور وهي تجّر» معاصر الزيت، وتدور حولها دون توقف، في ألم وعذاب متواصل من أجل شريحة كثيفة من زيت يقطر ببطء شديد »(ص١٩).

ثم يوضح الكاتب الرمز الذي قصده من الإتيان بشخصية الجمل ليضعها في مقابل المدينة وبالأخص حارته التي يعيش فيها» ولو كانت"الشيخ عثمان"حيواناً لكانت في رأيي جملاً، فلها لون الجمل، وبطء الجمل، وصبره، ولطافته ووفؤه، وضغينته وحياته »(ص١٩) وهذا الجمل الرمز نجده في رواية» مشاهد طويلة من الحكاية »[1] بعيراً هائجاً يتحول إلى خصم يطارد الراعي حتى يصل به إلى باب الجرف(الكهف)، ويضطره أن يزحف إلى جوفه » وكانت أنفاسه تتواثب، وحين تنفس الصعداء، لمح في إحدى زوايا الجرف أسداً كالثور، وكان الأسد يركز بصره في سقف الجرف، وتتبع الراعي محور تركيز اهتمام الأسد فإذا به يلمح ثعباناً هائلاً.. «هذه الورطة المركبة المعقدة يتسبب فيها البعير، فيجعل الراعي محصوراً بين قدرين مخيفين، لا مفرّ له، البعير الهائج في باب الجرف، والثعبان والأسد المخيفين في جوفه، وهنا يأتي الرمز الذي قصده الكاتب من خلال هذه الحكاية، ويبرز في موضوع الرواية عموماً، وزمن كتابتها فإذا ما عرفنا أنها تحكي عن حصار السبعين يوماً التي تعرضت له صنعاء في عام ١٩٦٧م، بعد قيام الثورة، وأحدقت عليها القبائل من كل جهة، ولكلٍّ مغزاه، فهنا ندرك مغزى أن يجعل الراعي صاحب الورطة يمثل الثورة التي عليها التخلص من هذا المأزق بأن تستخدم العقل والحكمة في ضرب الشر بعضه ببعض، ويكون تصرفه بحركة واحدة–هي المتاحة له في هذه الورطة–فيستغلها

---

(1) يحي على الإرياني: مشاهد طويلة من الحكاية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط٢، ١٩٩٦م.

بذكاء» وتحسس الراعي ملابسه، كانت سكينة داخل جرابه، فاستلها بسرعة خاطفة، وهوى بها كالبرق على رأس الثعبان فاحتز رأسه، وفجأة انتفض الأسد من مكانه، ووثب على البعير الرابض في باب الجرف، واستل كبده، وأفسح للراعي طريقاً للعودة إلى منزله... »(ص٥٩).

وهو يروي تلك الحكاية لصديقه، متذكراً تلك الأيام وروعة البطولة والتضحية، وتبرز دلالة استخدام وتوظيف الكاتب لهذا الرمز من خلال شخصية البعير الهائج الذي يمثل كل قوى الحصار ورمز الشر الذي يطارد ويتعقب الإنسان / الثورة، التي لم تحقق استقرارها النهائي، وحين يعيد النظر إلى الواقع فيرى-الراوي-بعد زمن الحصار، و من خلال الواقع الذي لم يتغير» فيدرك أن الراعي ما يزال في جوف الكهف محاصراً، وبحاجة إلى النجدة العقلية، وليس النجدة العضلية »(ص١٢٢)، ويمضي في توضيح ذلك أكثر إلى درجة يكاد معها أن يفقد رمزية قصته، ويقع في المباشرة حيث يقول:» كما أدرك أن الواقع، لا تحتويه كل التفاصيل، وأن الخرافة تنتمي لعناصر الأشباح الضرورية للحالمين، وتأكد أن السوسة قد غدت في قلب الحبة، وها هو الصوت الذي زغرد ببيان الثورة وأناشيدها، يكاد اليوم أن يغص بكل ما يُلقمونه، وأن صوت الثورة لم يعد صوتها »(ص١٢٣).

وهو يرى أن جرأة الفعل لم تتحقق عند لراعي بعدُ حتى يتخلص من حصاره، وهجوم البعير عليه، ولو تولّد لديه ذلك الفعل(يقصد الفعل الثوري والإصلاح القادر على التغيير الجذري) حينها» سيكون لنا أسماء، ويمكن أن يسمع الراعي من يناديه باسمه، فيستل سكينه ويحتز رأس الثعبان »، وهو يذهب إلى فلسفة القضية وجعلها في إطار أعم، فأن نكتسب أسماءً، غير أن نكون مجرد إشارة، يقول:» ما نزال مجرد إشارات يا عزيزي ليتميز البصل من الثوم، أما الأسماء التي نفتقدها، وما نفتقده فهو التمييز الحقيقي لنكون نحن «(ص١٦٩).

ومن خلال هذا العرض يكفي أن نشير هنا إلى استخدام شخصية البعير، رمزًا للخطر المحدق بالراعي(صنعاء/ الثورة)، والذي يطارده ويصل به إلى الحصار. ومن ذلك نتبين توظيف شخصية الحيوان في الرواية لمعانٍ رمزية، يقصدها الكاتب، فهو لا يقف عند الدلالة الأولى للقصة أو للشخصية المعبرة بل يحاول أن يكسبها طابعاً أعمق.

ولا شك أن توظيف الحيوان من التأثر بالموروث القصصي الشعبي وتحديداً قصص الحيوان في"ألف ليلة وليلة"، والتي تنقسم-بحسب الدراسة الرائدة لسهير القلماوي-إلى قسمين» الأول:

الذي يكون فيه الحيوان شخصاً من شخصيات القصة يتحرك ويتصرف، ويتكلم، والقسم الثاني: الحيوان فيه إمّا مجرد رمز كما نجد في الناحية الاعتقادية أو الدينية، وإما مجرد صورة تتقمصها شخصية القصة »[1].

ومن النوع الأول ما نجده في رواية» مأساة واق الواق »، وحوار العزي محمود مع الفأر – كما مّر بنا–، ومن الثاني المتعلق برمزية الحيوان–ومن خلال علاقة المشابهة بين الرمز والمرموز له–ما نجده في رواية"الملكة المغدورة"، ورواية"مشاهد طويلة من الحكاية".

ثالثًا: الشخصية الملحمية

١–دورة حياة البطل الملحمي:

و ثت الرواية في تشخيص أبطالها كثيراً من ملامح أبطال السيرة الشعبية أو كما يحلو لبعض النقاد تسميتها بالملاحم الشعبية، وإن كانت الرواية على وجه أعم قد» ورثت الملحمة والسيرة، فالرواية هي النوع الأدبي المرتبط في نشأته ونضجه ببروز دور الطبقة الوسطى ونضج مثالها الثقافي ومثلها الجمالي الأعلى، فهذا النوع الأدبي يستلهم ملامح أبطاله من صفات أوساط الناس أو من العاديين، وليس من العمالقة الكّمل أصحاب الخو ارق..»[2].

ومن هنا تسعى الرواية في رسم شخصيات أبطالها بحيث يقتربون من عالمنا الواقعي ولا يشذون عنه، وفي رواية» ركام وزهر «نجد بعض ملامح الشخصية الملحمية، وذلك من خلال اهتمام الراوي بالحديث بداية عن مولد البطل ثم عن نشأته، وإن كان يختلف في أنَّ مولد البطل في السير يأتي–عادةً–« بعد نبوءة أو منام يؤكدها بعد ذلك العرافون... وأبطال الملاحم جميعاً في ساعة الميلاد أو عقبها أناس غير مرغوب فيهم في أول الأمر »[3]، وكذلك كان مولد بطل الرواية غير مرغوب فيه» قيل إني ولدت للنحس، وأنه تعذّر على من كانت أمي أن تلدني بيسر

(1) سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة: القاهرة، دار المعارف بمصر، د.ط،١٩٥٩م، ص ٢١٢.

(2) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص١٤٣.

(3) محمد رجب النجار: البطل في الملاحم الشعبية العربية، قضاياه وملامحه الفنية، رسالة دكتوراه(مخطوطة) آداب القاهرة، ١٩٧٦م، ص٥٦٣.

فتعسرت ولادتها، وماتت بعد أن أودعت ما تخلصت منه في حضن حجرة موتها »(ص٥).
وبطل الرواية كغير ه من أبطال السيرة الشعبية»يولد غريباً وكأن الحياة كلها ترفضه، ولكنه سرعان ما يشق طريقه، ويتغلب على الصعوبات، ويحقق في النهاية هدفاً يسهم في صنع الصورة المكتملة للحياة »([1]).

وكما يكون استقبال البطل الملحمي استقبالاً غير مرغوب فيه من قبل جماعته الصغيرة(الأسرة أو القبيلة) التي ينتمي إليها، فإن بطل الرواية كان مرفوضاً لاعتقادهم أنه منحوس»كانت يد نحسي–ولم يكن لي يدٌ بعدُ–كانت قد امتدت إلى جدي وأبي، فرحلا قبل قدومي.. وقد زادوا بأن القرية نفسها لم تفلت من نحسي، فقد حلّ بها الجراد والقحط. »(ص٥). ويكون أول ما تفعله الجماعة بعد مولد البطل الملحمي هو التخلص منه» ويكثر نعت البطل في هذه المرحلة بأنه ابن زنا، جاءت به أمه سفاحًا.. غير أن هذه الصفة تظل خير دليل على مدى تنكر الجماعة وإنكارها له وليداً وطفلاً.. »([2]).

وفي الرواية نجد البطل ينعت نعتاً مخالفاً ليس في نسبه الذي سيظل مجهولاً حتى يعرفه ويحققه كأحد أهدافه–كما سنرى–ولكن ينعت بأنه منحوس، وتظل تلك الصفة تلاحقه، وكما يُلقى بالبطل الملحمي في الصحراء أو يكفله أحدُ الخيرين، فكذلك يكفل بطل الرواية عجوز حجّامة تعيش وحيدة، فتربيه وتتعهده.

وفي حين يكون التخلص من البطل الملحمي لأسباب اجتماعية تمليها الطبقية اللونية أو المكانة الاجتماعية أو الموقف الأخلاقي أو المطامع الشخصية والسياسية، فقد كان التخلص من بطل الرواية لمطمعٍ شخصي سيتضح في مجرى أحداث الرواية وهو مطمع عمِّه الذي أراد الاستيلاء على ممتلكات ابن أبي الريحان–والده–وحين كان هذا الوليد هو الوريث الشرعي كان التخلص منه أمراً واجباً لتحقيق الأطماع الذاتية. ويعيش البطل الملحمي حالة من الاغتراب في سني نشأته الأولى، وكذلك عاش بطل الرواية» وجدتُ نفسي ألعب في شارع القرية وحيداً وبعيداً فيما يقف صغار مثلي يلعبون ويضحكون.. خطرت لي فكرة الانضمام إليهم والاشتراك

([1]) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي:، القاهرة، دار نهضة مصر ط٢.ص١٤٥
([2]) محمد رجب النجار، مرجع سابق. ص٥٦٨.

معهم ولكني ما كدت أقترب حتى تطاير أترابي هرباً محموماً.. »(ص٦).

ويلفت البطل الملحمي إليه الأنظار في سني الطفولة بقوته الجسدية غير العادية وكذلك قوته النفسية، وهنا نجد البطل الروائي يأخذ بجانب من القوة الذهنية فهو يدهش الأطفال بما يخترعه من ألعاب، بل ويكسب من وراء ذلك،» أخبرتهم أن صناعة اللعب تكلف جهداً وعرقاً، وهكذا بعتهم ما يرغبون بما كنت أنا أرغب وبدأت أساعد أمي العجوز في كسب ما نحتاج إليه.. »(ص٧).

وهو بذلك كأبطال السير يسعى إلى التفوق على الأقران وتحقيق الذات بين الجماعة التي وجد نفسه فيها وهو يشعر بوطأة الاغتراب لذا يعتزلهم» ويروق لي فقط أن أخترع لعباً جديدةً تدهش صبيان القرية وتجعلهم يهرعون إلى كوخي الصغير، وقد وجدت أني أتفوق عليهم بنحسي.. »(ص٧).

وكما يتدرب البطل الملحمي بعد ذلك لتنمية قدراته الجسدية بعيداً عن الناس في المرعى أو الصحراء وتنمية قدراته العقلية والإيمانية بحفظ القرآن والشعر وأخذ نصيب من العلم، فإن بطل الرواية يتدرب لتنمية قدراته المعرفية، فيتوسل لفقيه القرية أن يعلمه على الرغم من معارضة القرية أن يتعلم طفل منحوس مع أبنائهم،» واستجاب فقيه القرية لتضرعاتي، وتطوع لتعليمي حفظ القرآن والفروض والقراءة وبعض المبادئ العامة.. وبعد أن تعلمت أصول الكتابة وحفظت السور كنت أنهمك في المساء، وأكتب إلى السماء آيات احتجاج متواضعة على هذه القرية وقريتها ... »(ص٨).

وكما يشكل الاسم في سيرة سيف بن ذي يزن–مثلاً–أهمية في تحقيق الذات؛ حيث لا يعرف حقيقة نسبه إلا متأخرا ويظل يسمى ب» وحش الفلا «في مراحل حياته الأولى، كذلك فإن بطل الرواية بدأ بلا اسم ثم أعطته السيدة» أم الخير «الذي عمل لديها اسم عائلتها فأصبح يسمى» الزمنتال »، وبعد ذلك وحين يولد–كما البطل الملحمي–ولادته الثانية وهي التي تنتقل به من مرحلة الصغر إلى الرجولة يعرف اسمه ونسبه فهو» ابن أبي الريحان الذي بدأ يضع الحروف وبعض النقاط، فهو يولد الولادة الثانية..» (ص٢٣١)، ويكون الاختبار الأول للبطل الملحمي» وهو دون العاشرة من عمره أو بعدها بقليل بأن يقتل أحداً من العتاة ممن يستحقون القتل أحد رموز الشر، ومبررات القتل هنا ملحمية مرتبطة بالقضية الأم، فقد تكون

دفاعاً عن امرأة مظلومة –كما في سيرة عنترة–أو دفاعاً عن الشرف –كما في ذات الهمة–أو دفاعاً عن الدين –كما في بيبرس–أو دفاعاً عن الجماعة العربية –كما في حمزة–أو دفاعاً عن القبيلة–كما في سيرة بني هلال–وهكذا..»[1].

وهنا يقوم البطل في الرواية بقتل أحد اللصوص الذين يتسللون ليلاً لجني ثمار المزرعة من البن، ووفق قضيته العامة في تحقيق ذاته، ونفي النحس الذي يطارده» ولمحتهم من بُعْدٍ وهم يجنون حظي، وكلبي يعاركهم في نصف دائرة مستميتاً في معاركتهم ويلقي أحدهم بحجر على رأسه، فيزعق بحدة، ويعوي عواءً باكياً من شدة ألمه، ووجدتني أصرخ لألمه وأنا أضغط على الزناد ثم أصرخ، لا، لن أسمح، إنه حظي. وهو رفيقي، وتدحرج أحدهم يتخبط بدمه، الْتوى ثم هجع، وهرب الآخرون.. »(ص١٤).

والبطل في الملاحم العربية بعد سن البلوغ» يقوم بعمل جليل لصالح الجماعة التي تبنته وفي ذلك دليل عملي على بلوغه مبلغ الرجال، ولا يلبث أن يكون الفتى الأول لهذه الجماعة دليلاً على قدرته على تحمل المسئوليات والتبعات »[2]، ويعجب بفعله ذلك بعض أفراد الجماعة من ذوي النفوذ، كما أن بقية أفراد الجماعة تخشاه وتحاول التخلص منه لأنه غريب قد يضرّ بهم، فيقوم أحد الأفراد بمساعدته، كما فعلت» أم الخير «مع الزمنتال بطل الرواية حين قتل اللص–كما رأينا–ولكنه لم يعبأ بما فعل بل أخذ يهتم بكلبه تاركاً الجثة تسبح في دمها، فتهبّ أم الخير وتأخذ منه البندقية، وتجعل رجلين يحملان معه الجثة ليخفوها» قالت أم الخير: وقد أخذت البندقية معها إلْحق بهما وسيساعدانك هيا.. ثلاثة كنا نحمل رجلاً جاء ليسرق، فسلبت منه حياته وبعد أن هوت جثته في أعماق البئر الحميرية، صفعني السؤال: من المنتصر؟!.. »(ص١٥).

وهي بعد ذلك تستمر في مساعدته حتى يغادر القرية باحثاً عن حظه، متجهاً إلى صنعاء، وسيكون لها معه عودة حيث سيتزوجها ليحقق جزءاً من ذاته.

ويمضي البطل وكأنه على قدر في لقاء السيدة التي سيعمل لديها في دارها بستانّياً أولاً ثم

---

(1) نفس المرجع، ص٦١١.

(2) نفس المرجع، ص٦٩١.

وكيلاً لأعمالها بعد ذلك، بعد أن تثق به السيدة» لطيفة »، لما توسمت فيه من الأخلاق والحفاظ على السر الذي لم تُطْلِعْ عليه أحداً سواه، وبه يكتسب البطل سلاحه، وهو سلاح عصري يتوازى مع السلاح القديم الذي يحصل عليه البطل الملحمي ليخوض معركته القادمة؛ فالحصول على السلاح النادر من تقاليد الفروسية في الملاحم العربية، وذلك كحصول البطل على سيف أو رمح أو درع نادر..، أسلحة الفروسية آنذاك، ومثلما يبزُّ البطل الملحمي أقرانه وأترابه في إتقان فنون الفروسية والقتال، والطعن فإنه كذلك يتميز عنهم بالحصول على» أقوى الأسلحة في عصره »[1]، وأقوى الأسلحة في عصرنا هو سلاح المال» هبط البئر بعد أن أجهده فتح غطائه، وكان بإحدى يديه مصباح كهربائي صغير والأخرى تنزلق على الحبل ...، وبدأ يتدحرج على ركام لصناديق خشبية..، وتحسسها وغيبوبة الحلم تدهمه، فيرفع واحداً بكل قوته أمام وجهها، وهو يكاد ينفرط مثل الأكياس الأخرى المزدحمة بالريال(ماريا تريزا).. وكشفتْ عن محتويات الصناديق، واحداً بعد الآخر، وكانت معبأة بسبائك ذهبية، وريالات ذهبية عثمانية وإنجليزية ... »(ص٤٩)، وهو باستخراجه الكنز مع السيدة لطيفة سيحقق جزءاً من ذاته، وتظل فكرة الاسم فكرة جوهرية في حياة البطل وفي رؤية الرواية،» وبرز الزمنتال اسماً كبيراً في أسواق العاصمة، وفي الأسواق الأخرى المجاورة »(ص٨٣) وهو لم يحقق ذاته-بعد-لحسابه الخاص، فهو ما يزال يعيش في هذه المرحلة باسمه المستعار» الزمنتال «الاسم الذي أطلقته عليه السيدة السمنحوا ية» أم الخير ».

وكما يتحلّى البطل الملحمي بالأخلاق العالية التي تجتمع فيه تحت مفهوم الفروسية بمعناها العام نجدها تتحقق في بطل الرواية في ختام مسعاه حين يجد نفسه وتاريخه الممثل في ابن أبي الريحان» الذي تخيل الجميع في حالة انتظار لعودة الفارس.. »(ص٢٧٠). ومن تلك الأخلاق خلائق» تتصل بالمرأة حبيبة أم غير حبيبة، والذود عنها، والموت دونها، وحماية الظعينة قمة من قمم الخلق الفروسي، والتغني بالحبيبة يتم في إطار من الحب العذري العفيف.. »([2].

وبطل الرواية لم يقع تحت الإغراء ولمُ يوقِعه فهو شهمٌ ذو خلق رفيع فحين» تفرسته عينان

([1]) المرجع السابق، ص٦٤٤.

([2]) المرجع السابق، ص٦٣٠.

عطشلو ان، تبدو صاحبتهما ذئبة وليست امرأة مشتاقة، سحب يده من يدها، وقال غاضباً من نفسه لن أكون عاشقاً مأجوراً يا سيدتي وتركها وذهب »(ص١٠٦).

« وتمثل المرأة ركناً أساسياً في بناء السيرة الشعبية، وعاملاً رئيساً من عوامل حيويتها وجاذبيتها،.. ولم يقتصرو جود المرأة في السيرة على الحبيبة بل تعدى ذلك إلى نماذج كثيرة من النساء قامت كل منها بدور خاص، وأدت عملاً معينا ... »([1]).

وفي الرواية نجد عدداً من النساء يرتبط وجودهن بمراحل حياة البطل و كلٌ تحب فيه شيئاً ما،» تحب السيدة لطيفة في الزمنتال نشاطه وأفكار العمل التي يلتقطها من السوق ثم استهلاك نفسه في العمل، بينما تحب فيه أم تميم نشاطه وصدقه وتقديره لمسئوليته كلمةً وفعلاً، أما السيدة حليمة فلا ترى فيه إلا رجلاً عازباً ومحتاجاً وهي امرأة مطلقة ومحتاجة مثله، ولا تدري لماذا لا يلتقيان؟ وأم الخير هي وحدها التي تعرف قِر اءة مخبوءاته لأنه بعض مخبوءاتها إن لم يكن ما تبقى منها.. »(ص٨٩).

وبطل الرواية بطل واقعي لا يتصل بعا لم القوى الغيبية، ولكنه يسعى في تحقيق هدفه عن طريق السؤال والاتصال بعا لم الواقع، فهو يعود إلى المكان في رحلة البحث عن ذاته، وينطلق إلى قرية الريحانة، يسأل الفتيات عند غيل القرية» من منكنَّ يا بنات الريحانة شهدت أو سمعت بعام الموت والجراد؟.. إذن فمن منكن تعرف العجوز الحجامة؟!.. قالت أفصحهن إذا كنت أنت من احتضنته الحجامة فلست ابنها، قال الزمنتال، وقد أمسك بطرف الخيط ابن من أنا أيتها الجميلة الصادقة؟!، قالت وتبعتها رفيقاتها: ابن أبي الريحان، وأمك فصدتها الحجامة بعد هلاك أهلك، وكان المولود ثمن موت أمه، كنت أنت الثمن.. »(ص٢٠٨).

ولا يخفى هنا البعد الرمزي للمرأة الذي حاول أن يعمقه الكاتب، فقد تبنته امرأة(العجوز الحجامة) و عته وأطعمته وأعطته اسمه الأول امرأة(أم الخير)، وكونته رجلاً له اسمه في السوق امرأة(لطيفة)، ودلته على حقيقة نسبه وأصله امرأة(إحدى بنات الريحانة) وستكفل له الاستمرار بعد تحقيق ذاته وامتداده في أبنائه امرأة(يمن) زوجته الشابة ذات الأصل الحميري، وبها يستمد العمق التاريخي المتواصل في النسب ماضياً ومستقبلاً.

([1]) طلال حرب: بنية السيرة الشعبية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩م، ص٢٢٢.

والمرأة تمثل شخصية البطل المساعد، وهي شخصيات متعددة بحسب المراحل التي مرَّ بها البطل في الرواية؛ فالبطل المساعد في السيرة الشعبية نوعان-كما يحدده الباحثون-:» بطل أساسي يرتبط بالبطل الأصلي منذ مولده، وأبطال آخرون يظهرون خلال السيرة لتأكيد سيرته ولتثبيت معناه القومي »([1]. وفي الرواية لا يظهر البطل الأساسي المرتبط بالمولد لأنه مقطوع، فلا أخ ولا أسرة، ولكن يظهر الأبطال المساعدون على امتداد رحلته في تحقيق هدفه الذي يحاول الكاتب أن يعطيه البعد القومي. فهو أنموذج لليمني الذي غُيِّبَ عنه أصله، وعاش حاضراً تعساً مشؤوماً موسوماً بالضعف والنحس والتشرد، وهو ذو أصل وتاريخ عريق، إذا ما أوصل حاضره بماضيه وعاد إلى ذاته العريقة عندها سيعرف طريقه، من خلال المكان» وكان يلتفت بين الحين والآخر إلى الريحانة التي أخذت اسم أجداده وَقبِلْتُه محضوناً للحجامة، الريحانة تصمت في وقت المحنة، وتعيش طويلاً في الصمت، واليوم نساء القرية تروي القصة »(ص٢٠٩).

وتتضح شخصية البطل المساعد أيضاً في المعلم» سالم «الذي كان يهودياً ورفض أن يترك وطنه لأنه من أصول حميرية، يعرف الكثير عن بلده، ويحظى باحترام الناس وتقديرهم، ويسلم بعد ذلك ويساعد البطل في السؤال عن أصله وتحقيق ذاته، ثم يزوجه بابنته. فالمعلم سالم» حين يذهب إلى الريحانة لا يثير أي شبهة، وهو قدير على استخلاص ما يريده من الناس »(ص٢١٥). ثم يضع الشخصية المساعدة(المعلم سالم اليهودي/ عبد الله المسلم) أمام الزمنتال وأم الخير َسير رحلته وخلاصة ما استقاه من الرحلة، واستبانت الرحلة لأم الخير وزوجها،» فإن ما استولى عليه الباز من أموال بيت أبي الريحان بالحيلة، قد استولى عليه من بعده الصقر، ثم جاء العقاب، وهزم الصقر، واستولى على كل شيء حتى زف إلى نفسه وأهله نساءهم كزوجات »(ص٢٢١). وفي هذا الصراع الدائر، وفي الأسماء الرمزية بالجوارح دليل آخر على عمق الصراع، وبعده البطولي والملحمي، كما يأتي في السير الشعبية حين يسمى الأبطال والشجعان أو يلقبون بأسماء الجوارح من الطير والسباع.

وكما يكون البطل الشرير في السير متعدداً ليس واحداً فقط، وإنما هو» عدة أبطال

([1]) فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص١١٧.

يختلفون باختلاف المراحل الحياتية والدرامية التي يمرّ بها البطل، ولهذا فرغم وجود البطل الواحد في السيرة الشعبية إلا أن البطل الشرير متعدد في كل سيرة، ومختلف في وجوده الواقعي الذي تتبعه السيرة أو في وجوده الرمزي.. »[1] فإن أول الأبطال الشريرين في الرواية هو العم المجهول الذي كان سبباً في تشريد الطفل ونبذه، والاستيلاء على أمواله وأموال أبيه وأجداده، ثم بعض أهالي القرية ممن رفضوه ونبذوه ولم يقبلوا به طفلاً سوياً يشارك أطفالهم اللعب والتعليم بل عدوه منحوساً، ثم حين ينتقل إلى مرحلة جديدة في تلمس طريقه بعيداً عن قريته الأولى، يجد اللصوص الذين يريدون الاستيلاء على نصيبه من الثمار، أما في المرحلة الأكثر نضجاً في حياته فيتمثل له"المنوبي"بطبائعه الشريرة والطماعة فيسعى في الدسائس بينه وبين السيدة لطيفة صاحبة العمل، مستعيناً بزوجته» حليمة «أخت السيدة» لطيفة «والتي لا تقل عنه دهاءً ومكراً، وكم حاولت التخلص من الزمنتال حين رفض إغراءاتها، وحاولت الوقيعة بينه وبين أختها، ولكن البطل يخرج من كل تلك المآزق أقوى وأكثر تماسكاً بمبادئه وبهدفه الكبير.

وإذا كانت النهاية المألوفة للبطل الملحمي بموتة» موتاً يتفق وعظمة الأبطالو جلال البطولة حيث يكون الموت من صنع القدر مسبوقاً بنبوءة خاصة تشبه نبوءة الميلاد »[2] فإن نهاية الرواية أتت بطريقة مخالفة، فهي تنتهي بالميلاد رمزاً للتجدد والامتداد من جهة» فقد بشرته قابلة سمنحار بولدين ذكر وأنثى.. أسماهما يمان ويمن، وقد سماهما بعد أن أعاد الرواة على مسمعه كل ما سمعوه »(ص٣٢٨). وفي استعادة الرواة إشارة إلى تكرار الحكاية واستمرارها، ومن جهة أخرى يكون الموت أو النهاية ممثلاً بطريقة لا تخلو من رمز وذلك بحريق الدار، وتلك نهاية لم يتضح الهدف منها بشكل واضح، حيث يحرق الكاتب دار أبي الريحانة الذي ظل البطل – ونحن معه من البداية–يسعى للوصول إليه، وتعميره من جديد.

ولعلنا نحتمل للكاتب في هذه النهاية أمرين: الأول: أنه ربما أراد القول بأن الإنسان أهم من المكان الذي قد يحتاجه لمعرفة نسبه، فإذا ما تحققت المعرفة، فلا أهمية بعد ذلك في المكان ولا حتى في البحث عمن كان السبب في إحراقه» ولم يهتم الزمنتال بتسمية غريمه، أكان المنوبي

(1) المرجع السابق، ص ١١٦.

(2) محمد رجب النجار: مرجع سابق، ص ٨٩١.

أم كان العقاب؟ فقد انشغل هذه المرة بتربية ولديه يمان ويمن »(ص٣٢٨)، ولا تفوته الإشارة إلى عودة الكاتب إلى استخدام الاسم القديم للبطل وهو» الزمنتال «بدلاً عن اسمه الذي حققه بالمعرفة وهو» ابن أبي الريحان «فهل هذا خلط أم أنه عن قصد ما دام سيحرق كل شيء ولن يبحث عن الفاعل؟!

والثاني: لعله أراد أن ينهي ثأراً قديماً، فكما كان الدار سبباً في تشرده، فلن يكون هذه المرة سبباً في ضياع جديد لولديه، بل سينشغل بتربيتهما بدلاً عن ملاحقة الغريم. ومع ذلك فإن رواية» ركام وزهر «قد جسدت شخصية البطل الملحمي برؤية عصرية و بروح الواقع الجديد الذي يتشكل في بيئة عربية محدودة وهموم خاصة حاول أن يكسبها الكاتب قدراً من التعميم وذلك يبدو وفق التأثر العام لما صاغته الجماعة الشعبية في بطلها الشعبي. حين جعلت منه بطلاً ملحمياً» غير ذائب في الجماعة كالبطل الأسطوري أو منفصل عنها تماماً كالبطل الدرامي، وإنما هو وسط بين الموضوعية والذاتية، يحمل في أعماقه(روح) الجماعة وأحلامها، في ذات الوقت الذي لا ينسى فيه همه الفردي وحلمه الخاص »[1] وهو نتيجة لكونه نتاجًا لواقع تاريخي اجتماعي محدد، فالرواية كما يرى بعض النقاد:» بداية على طريق الرواية السوسيولوجية والنفسية في اليمن ومن ثم هي خطوة أولى إلى تحقيق مقاربة عميقة وخصبة في دراسة النماذج الشخصية المرتبطة عضوياً بالواقع الجديد، الذي تشكل بعد الثورة وساعد على خلق النماذج البشرية في التاريخ »([2]).

ومن خلال بطل الرواية تتضح ملامح البطل الملحمي المعاصر حيث يتسم بسمات وملامح إنسانية،» وتنهض بطولته على إيمان لا يتزعزع بحق أمته في الحياة والحرية والكرامة لا على قوى خارقة يمتلكها أو مساعدة تأتيه من قوى الغيب أو وفاق له مع القدر، وتلك هي النقطة الأساسية التي تميز البطل الملحمي الحديث عن القديم »([3]).

([1]) حسن عطية: الثابت والمتغير؛دراسات في المسرح والتراث الشعبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٠م، ص٥.

([2]) عبد العزيز المقالح: دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن، بيروت،، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط١، ١٩٩٩م، ص ١١٤.

([3]) عبد الرحمن بسيسو: مرجع سابق، ص ٨٦.

وذلك ما حاولت رواية"ركام وزهر"تجسيده في بطلها المعاصر.

٢-صفات الخير والشر:

يبدو تأثر كُتّاب الو اية بأبطال السير الشعبية واضحاً من خلال تصويرهم لشخصية بطل الرواية بصفات تبرز فيها مطلق الخير، أو مطلق الشر للشخصيات المعادية للبطل ولعل ذلك يرجع إلى تصور عام درج عليه القاص العربي منذ أقدم العصور -كما يرى أحد الباحثين- حيث» يلاحظ أن القاص العربي يبني الشخصيات أو يقدمها ذات بعد واحد. فالشخصية الخيرة لا تقترف إثماً ولا تأتي منكراً، والشخصية الشريرة لا تأتي بعمل خير، ولا تحسن إلى أحد... »[١] وقد ورثه كُتَّاب الراوية فيما ورثوه من آليات القص ضمن ما نسعى إلى بيانه من تأثرهم بالموروث، فتبدو شخصيه سعيد-مثلاً-في رواية"سعيد"[٢] نموذجاً للخير المطلق، فهو»شاب وسيم المحيا، جميل الطلعة، قوي البنية أسمر اللون.. »(ص١٨١)، هذا من حيث الشكل ويصفه أيضاً بصفات أخلاقية لا تقتصر على صفات الجسد، بل يتعداها إلى وصف الروح، فسعيد» مهذب الأخلاق مثقف العقل كبير النفس عليٌّ الهمة، قوي الإرادة، يأنف الاستخذاء والاستسلام، ميال إلى المغامرات العنيفة، شديد الاعتماد على نفسه، شريف المبادئ، نظرياته صائبة، وآرؤ ه حصيفة، قد تشربت نفسه بحب العلم، وهو شجاع كريم، وأديب محبوب.. »(ص١٨٢) وهذه الصفات المبالغ فيها،تبدو كأنها قوالب جاهزة من موروث حكائي شعبي للشخصيات البطولية المحلقة في وجدان الكاتب للنموذج الأمثل والكامل الذي يجب أن تكون عليه شخصية البطل.

وغالباً ما يتحول البطل-وهو مؤهل بكل تلك الصفات-إلى شخصية وطنية حتى من وجهة نظر أقرب الناس إليه فمحبوبته التي تصفه بأبلغ الصفات وأسماها تقول:» من كسعيد في

---

(١) طلال حرب: أوليه النص، مرجع سابق، ص ٥١.

(٢) محمد على لقمان: سعيد، عدن، المطبعة العربية، ط١، ١٩٣٩م، ونشرت ضمن مجلة(الثقافة الجديدة، العدد الرابع، يوليو، ١٩٩٢م)، العدد الخاص بالخطاب الروائي في اليمن من ص ١٧٣-٢٣١ وعليها اعتمدنا في هذه الدراسة. ومن الظاهر أن هذا النص تنقصه بعض أجزاء الرواية الأصلية، منها التحاق سعيد بالجيش العثماني مثلاً، وكذلك القطع في سياق النص في(ص٢٢٠-٢٢١)، وفوق ذلك فقد أُهمل – فيما يبدو-ترتيب النص بالشكل الصحيح من قبل المحررين.

كرمه وعزة نفسه ومروءته؟ أليس سعيد هو الوطني الغيور، والشهم النبيل؟ » (ص١٨٤) وهو كأبطال السير يتعلم في صغره مقومات الفروسية حتى يجيدها، لما سيعوَّل عليه بعد ذلك من دور في سبيل الجماعة» كان سعيد شجاعاً مقداماً جرّب كثيراً من واجبات الحياة، فركب الخيل والجمال وأتقن الرماية والسباحة.. لأنها من فنون الحرب والدفاع.. »(ص١٩٩) لكن بطل الرواية بطل واقعي، مهما بلغ من شأن تصويره يظل غير قادر على تجاوز واقعه أو تغييره؛ ففي حين ينطلق البطل في السيرة الشعبية شاهراً سيفه، وقائداً للجيوش بحكم قدراته الخارقة، ومساندة القوى الغيبية، فينتصر على الأعداء آسراً لهم، مقاتلاً ومدافعاً، نجد بطل الرواية، لا يملك بعد تفكّره في حال أمته إلاّ أن يصل إلى حالة من اليأس والبكاء،» جلس سعيد يبكي على ما أصاب قومه العرب من الخذلان والذل والاستكانة والاستخذاء بسبب تفرقهم حتى استعمرتهم الأمم، واستثمرت خيرات بلادهم وأشبعتهم ظلماً وعذاباً »(ص٢٠٩).

ويحاول الكاتب أن يجعل شخصية سعيد شخصية قومية من خلال خطبه وأحاديثه في كل مجتمع عن أهمية اتحاد العرب ضد الاستعمار، وضد كل قوى الكفر ويجعله يشارك في الحرب البلقانية، فقد» جاهد جهاد الأبطال في عدة مواقع حربية حتى سقط جريحاً بشظية قنبلة في يده اليسرى وبجروح في رأسه وقدمه ... »(ص٢١٠).

ويتحول-كما أشرنا-إلى بطل قومي بما يدعو إليه من مبادئ؛ فهو يقبل العمل في سبيل إخوانه فيسافر» إلى العراق والهند، ويجمع بعض الأموال للمنكوبين، وينبه المسلمين إلى ما أصاب الطرابلسيين، وقام بمهنته خير قيام »(ص٢١٠).

وتشغل قضية ليبيا اهتمام الكاتب كواحدة من القضايا العربية في زمانه-بعد الحرب العالمية الأولى-ويجعل من بطل الرواية داعياً للإصلاح وتنبيه الأمة الإسلامية بما يقع في هذا الجزء العربي من الظلم، فسعيد يخبر شيخ الطريقة المرجانية» أنه قائم بتنبيه الأمم الإسلامية إلى ما أصاب طرابلس من الظلم والتقتيل، وما ينزله الطليان بالعرب من الفظائع، التي يندى لها جبين الإنسانية من ضرب،وسجن، وتعذيب، وتقليع أظافر... »(ص٢١٠).

وهو بذلك يحاول تبني قضية كبرى كبطل قومي، وتمضي الرواية في امتداح الصفات النبيلة لسعيد على لسان كل من يعرفه من شخصيات الرواية أو يلتقي به، وهو يمثل بكل ذلك صفات الخير المطلق، وتبدو الشخصيات المعروضة-كما يقول هشام علي-« نماذج للخير

والشر، أكثر من كونها شخصيات حية من لحم ودم »[1].

وفي المقابل فإن الشخصيات التي تتصدى له أو تضمر له الخيانة هي شخصيات شريرة شراً مطلقاً،فإذا كانت الشخصية الخيرة تمثل القوة والجمال شكلا ومضمونا» فشخصية الشرير تمثل القبح شكلا ومضمو نا أيضا فالشرير ضعيف، جبان، مشوَّه الشكل غالبا...مخادع قاسي القلب سيّئ الخلق ضعيف الإيمان »[2].(فسا لم) صاحب نفس خبيثة لا يتورع عن فعل أي شيء، وهو يجد المتعة في حديثه مع نفسه معترفاً بجرائمه، وهو يخطط لأعماله الشريرة.» أنا الذي سعيت في إبعاد سعيد من بيت أبيه، وسأسعى في القضاء على حسن [أخو سعيد] أنا الذي لا قلب لي ولا عاطفة، آه من حبك يا عائشة، فقد أصبحت بسببه شيطاناً رجيماً، ومجرماً فتاكًا.. »(ص١٨١).

ثم لا يدخر الكاتب صفة من صفات الشر إلا وأطلقها على لسان شخصيات روايته لتصف الشخصية الشريرة، فتصفه عائشة بأنه» نذل جبان »(ص١٩٢)، وتقول زهراء عنه إنه»عتل زنيم»،»وحقير خبيث«ص(١٩٣)، وهو المكار(ص١٩٦)، بل ويأخذ الكاتب صفات من الموروث القرآني لوصفه حيث يقول عنه» هماز مشاء بنميم.."(١٩٦).

وكما في السير الشعبية فإن النفوس الشريرة تلتقي مع مثيلاتها، فزوجة سا لم شريرة مثله يبغضها أهالي عدن جميعاً والسبب» أنها تثير الفتن بين العائلات إذا حضرت المآتم فتذكر هذه أن صديقتها تلك لم تحضر مأتم أمها أو ولدها مثلاً، فتأخذان في العتاب والخصام والحفيظة.. »(ص٢١٥)، ونجد الشخصية الخيرة تلتقي مع مثيلتها فزهراء محبوبة سعيد وخطيبته، تتحلّى بالصفات الحميدة، وجمال الروح والجسم فهي» طاهرة النفس نقية الروح لها قامة تزري بغصن البان، ووجه كالقمر في استدارته، بيضاء مشربة بحمرة خفيفة، أنفها صغير وفمها صغير وعيناها ذابلتان، أناملها لطيفة، وأسنانها مفلجة »(ص١٨٣، ١٨٤) ونلاحظ القوالب الجاهزة في الصفات من أثر الموروث المحفوظ في الوصف التقليدي للمرأةو خاصة في مقومات جمالها.

([1]) هشام علي: مرجع سابق، ص٢٩.

([2]) أحمد علي مرسي:مفهوم الشر في الأدب الشعبي.. الكويت،مجلة عالم الفكر، المجلد ١٧،العدد ١، أبريل–يونيو ١٩٨٦م.ص ٦٥

كما نجد من التأثر بالسيرة في كتابة الرواية ما قد يحدث للمحبوبة من إغماء أو ارتجاف حين تسمع خبراً عن سفر الحبيب مثلاً، وتلك صفات امتلأت بها قصص السير ولقاءات الأحبة وفراقهم، فهذه زهراء ما كاد سعيد يتم كلامه عن سفره الطويل» حتى علا وجهها الاصفرار وسال العرق البارد من جسمها وارتجفت يدها، فسقطت مغمى عليها ... »(ص١٨٥) وهذا من تأثر الكاتب بالتراث الشعبي الذي يذكرنا بأبطال أساطير العشق والغرام من أمثال قيس و ليلى، وعنترة وعبلة وما يمثلانه من العشق الفائض والحب الذي لا حدود له، ونلاحظ ذلك التأثير على امتداد الرواية حيث يذوب سعيد حباً، وزهراء وجداً وهياماً، كلما التقيا أو تذكرا بعضهما، ومما تقدم نستطيع القول بأن رواية» سعيد »-باعتبارها الرواية اليمنية الأولى-تمثل مرحلة التأثر الأَوّلي بالتراث الشعبي، وهذا التأثر يمليه واقع الرواية آنذاك؛ إذ إن الشكل الجديد لم يكن قد استقر في الأذهان بعد، ولم يتخلص الكاتب من التأثير المحلي الذي يتمثل بالقصص الشعبي، وقصص الأولياء والأبطال وغيرها فجاءت الرواية خليطاً من الشكل الجديد-الذي لم يستوعبه الروائي اليمني بعد خاصة في ذلك الزمن-ومن الأشكال الموروثة التي لم يستطع التخلص من تأثيرها، بل ووجد نفسه أقرب إليها.

وإذا ما قارنا بين رواية» سعيد «اليمنية -كبداية-ورواية» زينب »([1]) أول رواية عربية مصرية-اتضح التشابه في البدايتين، وذلك في الشخصيات وبعض الملامح العامة في البناء الروائي، فشخصياتهما متقاربة فهم مواطنون أصليون، وفي كلتا الروايتين يتصارع بطل شاب» متنور مثقف «مع بيئته التقليدية، ويتبلور هذا الصراع في ما يخص مسألة الزواج قبل غيرها، فالزواج المطلوب تمنعه الحواجز الطبقية أو الفئوية، ويرتبط بانتقاد هذه الأوضاع طلب المزيد من حقوق المرأة، ما عدا ذلك، تتشابه الروايتان في الطابع الرومانسي والضعف الروائي وتضمين الأشعار والخطابات و العبارات الرومانسية الجاهزة ويمكن على هذه الأرضية اعتبار "سعيد"مرادفاً يمنياً متأخراً عن"زينب". وفي حين تنزع"زينب"إلى التأثر بالقالب الغربي» كأول و اية عربية تحقق العناصر الفنية للرواية الغربية »([2])، تتجه"سعيد"إلى الموروث الشعبي القصصي وتستلهم قالبه

([1]) محمد حسين هيكل: زينب، القاهرة، دار المعارف،ط٥، ١٩٩٢م.

([2]) سيد البحراوي: محتوى الشكل في الرواية العربية. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١٩٩٦،١م. ص٤٦.

وصفات شخصياته.

٣-صفات أخرى:

وكما تميل السير الشعبية في تصوير الشخصيات إلى جعلها تمثل الحد الأقصى من المبالغة في كونها خيراً مطلقًا، أو شرّاً مطلقاً، فإنها كذلك-وفي إطار تصوير الشخصية الشريرة-تضعها في قالب الشخصية الناقصة لأنها أدعى لتمثيل الشر وتجسيده. وتقوم رواية» مجمع الشحاذين »[1] على هذه الشخصية الناقصة فبطل الرواية الذي لا اسم له بل يعرف من خلال صفاته فقط، هو مجموعة من الصفات الذميمة، فالأفطس بطل الو اية تصدمنا صورته منذ البداية» بدين كبرميل، منتفخ الأوداج كقو بة معبئة هواء، شرس الطباع، تعكس عيناه نظرة تحد وعدوان، ذو سحنة حيوانية تشبه الغوريلا، وأنف قصير أميل إلى الفطس، تمتطي ظهره حدبة هرمية ضخمة تعوقه عن السير ولا تمكنه من الحركة الطبيعية، والأدهى من هذا كله سلوك الرجل وحياته السيئة السمعة ... »(ص١٣، ١٤).

كل هذه الصفات الجسدية والمعنوية تضعه في أبشع صورة، وتمهد لنا من البداية أن نتقبل بعد ذلك أي تصرف خاطئ أو قسوة، أو جريمة سيرتكبها هذا الأفطس ما دامت شخصيته بكل هذا الشر والبشاعة، وذلك كله من تأثر الكاتب-و لا شك-بالشخصيات الإجرامية التي تصورها السير الشعبية، وكذلك الموروث القصصي الشعبي بشكل عام.

والكاتب في تصويره للشخصية الشعبية الناقصة هذه لا ينسى-ككاتب معاصر-أن ينفث فيها شيئاً من مقومات البشر كومضة في ليل داكن؛ فهذا الأفطس» ورغم زهده في الفضيلة وغو صه في الرذيلة والفجور، ورغم احتقار الخلق لسحنته الحيوانية المائلة إلى سحن القرود والنمور والبغال والفيلة رغم كل هذا ما يزال قلبه بالحب عامرا... هل ينسى يوم ألقى بنفسه في أحضانها لائذاً بها من نقمته على نفسه قائلًا: وهو ينفث في أذنها لهباً من أنفاسه: الجميع يضطهدني، والجميع يمقتني إلّاكِ.. »(ص١٥).

([1]) عبد الوهاب الضوراني، مجمع الشحاذين، القاهرة، مطابع الناشر العربي، ط١، ١٩٧٩م.

وتأثراً بالصفات البطولية في السير الشعبية يخلع الكاتب على هذه الشخصية الناقصة صفة البطولة أيضاً ويجعله مقاتلاً مقداماً فحين» انصبَّتْ عليه المجاديف كالمطر، صرخ الويل لكم. وبلغ السطح والدماء تنزف من وجهه ورأسه، فانقضَّ على القراصنة كالمارد حتى فرقهم في كل صوب، ثم راح يجول ببصره في أنحاء السفينة حتى لمح الملاح العجوز فشده من لحيته مكشراً عن أنيابه.. »(ص٦٩).

مما سبق يتضح لنا مدى تأثر الرواية في وصفها لشخصيات أبطالها بالموروث الشعبي والقصصي الذي حدد ملامح شخصيات أبطاله في السير الشعبية على وجه الخصوص، فكان تأثر الروائي اليمني بهذا الموروث واضحاً، في رسمه لشخصياته حتى وإن حاول أن يضعها في قالب معاصر، ويمثل بها واقعاً تبرز فيه الشخصية أكثر نبضاً بالحياة، وقرباً من الصورة الحقيقية للشخصيات التي تعيش بيننا.

رابعاً: الشخصية الدينية

(أ) شخصيات الأنبياء والشهداء.

– ١ –

لا يخفى ما للتراث الديني من تأثير في وعي الكاتب، وبالأخص في مجتمع كاليمن، عاش أفراده، و نشأوا في بيئة تعتز بالإسلام وبالمعرفة الدينية وبالقرآن الذي هو مصدر العلم الأول فيها، ومن هنا فإن كتَّاب الرواية أخذوا معارفهم من هذه البيئة وبالأخص في مراحل تأسيسهم الفكري والمعرفي، فاستقرت في ثقافتهم، ومن ثَمّ ظهرت كتفاعل نصي في كتاباتهم،» وقدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص سابقة، لا تتأتى إلاَّ بامتلاء خلفيته النصية، بما تراكم قبله من تجارب نصية، وقدرته على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم

النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم ... »[1].

ونجد أن شخصية يوسف عليه السلام؛ بما تحمله من دلالات كثيرة، ومواقف درامية هي أكثر الشخصيات التي وقف عندها كُتّاب الرواية اليمنية منذ أقدم نصوصها؛ ففي رواية»سعيد «يذكر الراوي-على سبيل الموعظة-ما قد يحدث بين الإخوان بعد حديث طويل عن التربية وأهمية المساواة بين الأبناء بأسلوب مباشر فيه كثير من النصح والإرشاد، ويستشهد على كلامه بقوله:» قصَّ علينا القرآن أخبار يوسف الصديق ومنافسة إخوانه له، وكيف أقدم الأخوة على إلقاء يوسف في الجُبِّ ليتخلصوا منه ويخلو لهم وجه أبيهم، مع أنهم الأسباط المعصومون ... »(ص٢٠١-٢٠٢).

وتقف الإشارة في الرواية عند مجرد الإحالة إلى القصة المعروفة في القرآن الكريم دون زيادة، وتدلل على المنافسة-كما يسميها الكاتب-بين يوسف وإخوانه، وتقف عند حدثو احد من أحداث القصة، وهو»إلقاء يوسف في الجب»، واستنكار الكاتب وتعليقه المحدود على العملية بأن فعلهم هذا جاء رغم العصمة،»لأنهم الأسباط المعصومون»، وهو في رأيه أبلغ في الدلالة فيمن هم دون ذلك من الناس، ولا يتجاوز ذلك في تعميق الاستدلال لتوضيح الصراع ودراما القصة وأثرها في بناء الرواية، بل تقف عند مجرد الإشارة إلى النص القرآني.

في حين تذهب رواية»عذراء الجبل«إلى أبعد من ذلك في حضور شخصية يوسف؛ حيث نجد» قاسم أمعوده «بطل الرواية، يكاد يتماهى مع شخصية يوسف-أو هكذا حاول الكاتب-بعد أن مهد لذلك بالإحالة إلى النص القرآني بألفاظه» انصرفت آمنه في سبيلها إلى السوق وتوجه هو يطلع الجبل(كذا) إلى الدار وهو يخامر نفسه غاضباً من الحياة(«امرأة العزيز تراود فتاها... قد شغفها حباً »).(ص١٠٠).

وفي الرواية تلتقي نفيسة امرأة النائب(رمز السلطة الاستعمارية في البلد) بامرأة العزيز(بما تحمله من دلالات السلطة من ناحية، والشبق من ناحية أخرى)، ولا تقف الرواية عند ذلك بل تحمل شخصية قاسم دلالات التماهي، فهو يسجن رغم أنه بريء، يسجن ظلماً، كما حدث مع يوسف، بل ويستسلم للسجن دون مقاومة، ويدخل السجن»ودخله معه فتيان

---

[1] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي؛ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢م، ص ١٠، ١١.

آخران، أحدهما قال، وهو يتلفت بحذر، ماذا عملت؟! كل وقت مسكوا ناساً إلى أين؟! أمّا الآخر فقال: إني أراني سيئ الحظ »(ص١٣١، ١٣٢).

ودخول الفتيين معه السجن يؤكد مدى محاولة التوازي وحضور النص القرآني بألفاظه وتمثل الشخصيات المصاحبة ليوسف/ قاسم، ولا نكاد نجد الكاتب يتجاوز الموروث القرآني، بل يقف عند حدود أبعاد الشخصية الدينية.

وشخصية يوسف تستدعي في حضورها-كالاقتران الشرطي-شخصية زليخا(زوجة العزيز)، ويقف ذلك الاستدعاء في روايتي:» الرهينة »[1] لزيد مطيع دماج، و»مرتفعات ردفان"لحسين صالح مسيبلي. عند مجرد التشبيه والتمثيل، وإن كان ذلك التشبيه من خلال الأسماء يحيل إلى أبعاد الشخصيتين بأحداثهما، ويعيد إلى القارئ-بفكرة الحضور والغياب-القصة المعروفة بمجرد الإشارة إلى اسم الشخصية، ففي» الرهينة «تخاطب نساء القصر أخت النائب» حفصة «بقولهن:

« لا تغتري، وكأنك الزليخا زوجة عزيز مصر.

فأجابت الشريفة حفصة بسرعة

وليس هو يوسف، يا غبية.. »(ص١٠٥).

وفي» مرتفعات ردفان «نجد الحوار بين شيخ القبيلة الذي يمثل عنصر الشر في الرواية،-وهنا تكمن المفارقة-فشخصية يوسف تتماهى معها الشخصيات الخيرة في الروايات جميعها وتأتي الإحالة – هنا-مع السخرية من جانب سعاد في حوارها مع الشيخ(شيخ القبيلة)» لقد كنت أظن أنني سألقاك بعد الذي أصابك، ونزل بك، وقد انتهى فيك كل شيء فإذا أنا أجدك قد تفوقت حسناً وجمالاً، فكأنك زليخا في خمس عشرة سنة. فضحكت سعاد بملء فيها، قال: ماذا أضحكك؟! قالت: أخشى أن تدعي أنك يوسف الصديق.. !! »(ص١٦٩).

ويأتي حضور شخصية يوسف وزليخا في رواية» صنعاء مدينة مفتوحة »[2] لمحمد أحمد عبد

([1]) زيد مطيع دماج: الرهينة، لها أكثر من طبعة، الأولى عن دار الآداب، بيروت ١٩٨٤م، والثانية عن دار رياض الريس، لندن والثالثة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ١٩٩٩م وعلى الأخيرة اعتمدنا.

([2]) محمد أحمد عبد الولي: صنعاء مدينة مفتوحة، بيروت، دار العودة، ط٢، ١٩٨٦م.

الولي، بصورة أكثر تفصيلا وخاصة فيما يتعلق بحدث المراودة والجنس، ويمضي الكاتب في رسم ملامح الشخصية لكل من» البحَّار علي «الذي يروي قصته عن أيامه الأولى لأصدقائه، وتصور شخصية زوجة العامل/ رمز السلطة فيزَّبْيد"بما يحيل إلى ظروف وجو القصة الدينية فهي» كانت شابة في الخامسةو العشرين من عمرها، سمراء كلون تهامة، تملك عينين فيهما سحر خارق، وحواجب سوداء كثيفة، قصيرة القامة، ممتلئة الجسم كأجمل ما تكون المرأة.. »(ص٦٤) وهو يملك الإغراء بشبابه، وجسمه القوي، ولون بشرته لأنه»شاب في السادسة عشر تقريباً، ولكن الحياة جعلتني، أملك جسماً قوّيًا، وشمس تهامة أحالت بشرتي إلى لون البن، وبدأت أتلو سورة يوسف »(ص٦٥).

وكأننا في تجسيد الكاتب للشخصيتين أمام صورة فيها من الحسن والجمال اليوسفي ما يدعو للإغراء، وتبرير وقوع الممارسة الجنسية بين» علّي «وزوجة العامل، ويريد الكاتب من جانب آخر تأكيد المفارقة بين الرفض في النصُ المَتَعلّقِ به(القرآني)، والقبول في هذا النص المتعلِّقِ(الروائي)، والامتناع من يوسف، والإقدام من علي، وكلا الدعوتين من امرأة ذات منصب وجمال، لكن الأول نبي معصوم يرفض الإغراء، ويرى برهان ربه فيحجم، والثاني محتاج مقهور لا يعصمه شيء فيقدم، ويقوم بخلق جو من المتعة من خلال آيات القرآن وبالأخص قراءة قصة يوسف ومراودة زوجة العزيز له، وذلك يأتي في سياق توجه الكاتب ووجهة نظره في نقده للوضع الاجتماعي، وفهمه للدين.

ومن خلال الشخصيات تتسلل رواية» صنعاء مدينة مفتوحة «في رشاقة إلى عالم"ألف ليلة وليلة"دون تعمد ودون إعلان، كما تنساب بالرشاقة ذاتها إلى دنيا المقامات، وهو ما لاحظه أيضاً علي الراعي(١)، يذكرنا"بألف ليلة وليلة"نساء القصور الشبقات اللاتي، يصطدن البحَّار ويقضين معه ليالي الغرام، ويهدينه لصديقات لسن أقل شبقاً في قصور أخرى، و ننتقل أيضاً إلى أجواء ألف ليلة في الحلم، الفانتازي الذي يراه نعمان في آخر الرواية وهو تحت وطأة المرض. وفيه تقدم كل من"فتاة الجبل السمراء"و"زينب"، المومس الطيبة، و"هند"الزوجة المسكينة، كل منهنَّ تتشبث بنعمان وَتَدّعِي أحقيتها فيه، المشهد يدور في جنة بلا أبو اب»تحيطها أشجار

(١) ينظر: علي الراعي: الرواية في الوطن العربي، القاهرة، دار المستقبل العربي، ط١، ١٩٩١م، ص(٥٠٨).

جميلة تحمل كلها أجمل ما يشتهيه الإنسان، وفوق الماء، أرى ثلاث فاتنات، كل واحدة أجمل من الأخرى، وأسرع بالمسير لأرى هذه الجنة التي دخلتها، من دون باب، ومن دون حراس »(ص٩٠) تنهال الاتهامات بالخيانة على رأس نعمان من أفواه الجميلات الثلاث، ثم تختفي"فتاة الجبل"، و"زينب"، وتبقى"هند"وحدها على الصخرة تبكي.

أما عالم المقامة فتصوره أحداث السيل، من خلال شخصية الدجال(أحد الدراويش) الذي يعد الفلاحين الفقراء بأن في مقدوره أن ينزل عليهم المطر، فيجمع منهم الأموال ويوهمهم أن رسمة معينة وضعها أحدهم في الأكمة تمنع عنهم الغيث وأنه يستطيع إخراجها، وبعد جمع الأموال يختفي–تماماً كما اختفى أبو الفتح في المقامة الموصلية لبديع الزمان–تاركاً القرية وأهلها، يندبون حظهم، ويكتشفون الخدعة بعد فوات الأوان.

–٢–

الرحلة إلى العالم الآخر موضوع يثير الأذهان، ويطلق للخيال فسحة من الابتكار، والمتعة في رسم عوالم غريبة، ورؤية مشاهد عجيبة فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت–على حد تعبير الموروث–وكل ذلك يرجع في الثقافة العربية الإسلامية إلى رحلة الإسراء والمعراج التي شاهد فيها الرسول محمد–ﷺ–صنوفاً من العجائب والتي منها أنواع الملائكة وأشكالهم المتعددة كالملاك الذي نصفه من ثلج ونصفه من نار،» فلا النار تذيب الثلج ولا الثلج يطفئ النار، له ألف رأس في كل رأس ألف وجه، في كل وجه ألف فم، في كل فم ألف لسان، يسبح الله تعالى بألف لغة لا يشبه بعضها بعضاً »([1])، وكما شاهد ملائكة لرحمة وملائكة العذاب، شاهد ملائكة موكلين بتسيير مصائر البشر مثل: ميكائيل، وإسرافيل، وعزرائيل، والأخير يصفه وصفاً كاملاً؛» رأيت ملكاً عظيم الخلقة والمنظر قد بلغت قدماه تخوم الأرض السابعة ورأسه تحت العرش، وهو جالس على كرسي من نور، والملائكة بين يديه وعن يمينه وعن شماله ينتظرون أمر الله عز وجلَّ، وعن يمينه لوحٌ، وعن شماله شجرة عظيمة إلا أنه لم يضحك أبدا، فقلت: يا أخي، يا جبريل؛ من هذا؟! قال جبريل: هذا هازم اللذات ومفرق الجماعات ومخرب البيوت والدور، ومعمر القبور، وميتِّم الأطفال، ومرمل النساء، ومفجع الأحباب، ومغلق الأبواب،

([1]) عبد الله بن عباس: حديث الإسراء و المواج لسيدنا محمد ﷺ، الناشر دار القرآن، القاهرة،د.ط،د.ت، ص٨.

ومسوّد الأعتاب، وخاطفُ الشباب، هذا ملك الموت عزرائيل.. »[1].

ويمضي الرسول-ﷺ-في وصف المشاهد الغيبية والعجيبة عن صنوف الملائكة، وأنواع العذاب في النار، وعن قصور الجنة والحور العين، والأنهار في الجنة، وترابها ونباتها وغير ذلك من الوصف والتصوير، وجاءت الأعمال اللاحقة مستفيدة من هذا النص السابق، فأطلقت الخيال وحلقت فيه ومضت بحسب غاياتها في التأليف فصورت العالم الآخر بطريقة ابتكارية خيالية عجائبية، ومن أبرز تلك الأعمال الأدبية في وصف الرحلة إلى العالم الآخر أو الآخرة» رسالة الغفران «للمعري[2]، فهي وإن كانت رسالة وضعها أبو العلاء، في أثناء عزلته رداً على رسالة بعث بها شيخ حلبي من أهل الأدب والرواية يدعى» علي بن منصور"ويعرف» بابن القارح «وفيها يشكو أمره إليه، ويطلعه على بعض أحواله إلا أن جوابه عليه تضمن الرحلة إلى العالم الآخر والذي يمثل الجزء الأهم من هذه الرسالة. وكما يرى أحد الباحثين من خلال مقارنته لرسالة ابن القارح، وردِّ أبي العلاء المعري عليها فإن رسالة ابن القارح تضمنت برنامجاً سار عليه المعري في رده، ومن ذلك يستنتج» أن الرحلة زائدة في رسالة الغفران إذ ليس لها ما يقابلها في رسالة ابن القارح، أو بتعبير آخر، هي خروج من طرف المعري عن البرنامج الذي رسمته له رسالة ابن القارح، وهو برنامج اتبعه اتباعا أميناً في ما عدا هذه الرحلة.. »[3]، وهو برسمه للشخصيات، والأحداث وسيره من الجحيم إلى الجنة ثم العودة إلى الأعراف، ومشاهدته للمعذبين، ولأهل الجنة، وزيارته لجنة العفاريت، ولقائه بالحيوانات التي تسكن الجنة، وغير ذلك من المشاهد إنما ير بطها بموروثات دينية من خلال استفادة اللاحق بالسابق، ويبدو فيه التعالق النصي واضحاً، ويمكننا القول في هذا الصدد إن المتأمل للرحلة في رسالة الغفران يحار أمام كثرة الأشخاص فيها، بل إن هذه الكثرة تكاد تكون من خاصيات الرحلة، وقد تجسدت هذه الكثرة في ظهور الأشخاص مرة واحدة في الرحلة، فعدد الذين يظهرون فيها أكثر من مرة لا يكاد يذكر أمام الذين لا يتكرر ظهورهم إطلاقًا... وهذا الظهور الذي يختص به الأشخاص ناتج عن كونها جاءت مبنية على صيغة جولة: تا رة يكون ابن القارح فيها ساكناً، وتارة أخرى

([1]) نفس المرجع، ص١١.

([2]) أبو العلاء المعري:ر سالة الغفران، بيروت، دار صادر، د.ط، ١٩٨٩م.

([3]) حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران، تونس، دار الجنوب للنشر د.ط، ١٩٩٣م. ص ٢٦،٢٧.

يكون متحركًا[1].

ولعلَّ مما يدعو للتأمل هو الاهتمام بالشخصيات في"رسالة الغفران"أكثر من الحدث فهي أقرب إلى رواية الشخصية-إن صح لنا هذا التصنيف-وما سنلاحظه في الرواية اليمنية التي تتعالق نصياً مع كلا النصين السابقين-الإسراء والمعراج، ورسالة الغفران-وهي رواية»مأساة واق الواق «نرى فيها كثرة واضحة للشخصيات التي تتحدث عنها، والتي تبرز بين حين وآخر، ولعلّ ذلك يرجع في تقديري إلى التأثر بنموذج رحلة الإسراء والمعراج؛ حيث تقوم في أكثر بنائها على وصف الشخصيات من ملائكة إلى أنبياء إلى لقاء-في الأصل الذي قامت عليه الرحلة أساسًا-بالله عز وجل، حيث يقابله الرسول شخصياً، ويلتقي به في عرشه، ويكون منه» قاب قوسين أو أدنى «وترفع الحجب، بينهما، ويدنو منه ويرى الله ويقترب منه بأمره» نوديت يا أحمد؛ أمامك، أمامك، أدنُ مني فخطوت خطوة مسيرة خمسمائة عام، فقيل لي: يا أحمد لا تخف ولا تحزن، فسكن قلبي مما كنت أجده، وأخذ ذلك الرفرف يعلو بي حتى قربني من حضرة سيدي ومولاي، فأبصرتُ أمراً عظيماً، لا تناله الأوهام، ولا تبلغه الخواطر سبحانه وتعالى... »[2]. وتقوم رواية"مأساة واق الواق"على فكرة الرحلة إلى العالم الآخر، ونجد فيها تأثراً وتناصاً واضحاً مع نص الإسراء والمعراج ورسالة الغفران من حيث هما نصان سابقان ويبدو التناص في الأحداث -كما سنرى-وفي الشخصيات، حيث تقوم الرواية على إيراد حشد من الشخصيات قديمةً وحديثةً، من شهداء وشخصيات دينية لها قداستها من أمثال: الإمام علي بن أبي طالب -كرّم الله وجهه -، والإمام الحسن بن علي، والإمام زيد بن علي،و الإمام الحسين الذي تنطلق الرحلة من إحدى مقصورات مسجد الحسين، وينطلق العزي محمود* – بطل الرواية وراويها-للبحث عن وطنه» واق الوق «من تلك المقصورة، فتكون رحلته بالتنويم المغناطيسي، فيرحل بروحه إلى السماء، ويصطحبه ملاك-و التأثر هنا بالإسراء واضح فالنبي يصطحبه جبريل-والبراق يعادل التنويم كوسيلة للرحلة-، ويبدأ رحلته في صحبة الملاك الذي يلتقط روحه

---

(1) نفس المرجع، ص٧٩.

(2) عبد الله بن عباس، مرجع سابق ص ٢٦.

* العزي هو اختصار للقب عز الدين، واسم محمد يسبق بلقب العزي، وأحمد بالصفي وهكذا، فأسماء الأعلام في اليمن تأخذ ألقابًا. والعزي محمود بطل الرواية هو نفس اسم كاتبها بعد إطلاق اللقب عليه.

العائمة من الفضاء، ويقبل عليه» مخلوق عملاق ينقض نحوي من الأفق، يا للخطب، ماذا يريد؟!.. كله أضواء وأشعة تخرج كلها من عيونه الشاخصة في كل جارحة من جوارحه.. »(ص٤٢)، ويتعرف عليه الملاك، ويعرف وجهته، وأنه يبتغي الالتقاء أولاً بروح الإمام الحسين، فيصعق في البداية لهذا المطلب الجلل ثم يوافق بعد توسلاته أن يصطحبه إلى السماء، وفي الطريق يلتقي في إحدى السموات"بلميس بنت أسعد الكامل"-إحدى الشخصيات اليمنية التاريخية-ويصفها» بأنها غادة بارعة الجمال، كأجمل ما صاغته أشعة الشمس وطهرته قدسية السماء، ورأيت على يدها مجدافين من عقيق أحمر تجدف بهما السفينة العش وبين يديها حور كالأقمار.. »(ص٤٦)، وهي التي تقوم بنقله إلى المرحلة الثانية من الصفاء الروحي في طريقه إلى العالم الآخر، بعد أن يسمعها تتغنى بأبيات في الوطنية من شعره، ويلتقي بالعمالقة الأربعة-وهم(جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، والكواكبي، والفضيل الورتلاني)-الذين يتولون نقله وتنويمه-بحسب تعبيره-إلى المرحلة الثالثة من الصفاء الروحي، وهي المرحلة الأخيرة التي بها يبلغ المعرفة التي من أجلها كانت رحلته، ويلتقي بالشهداء ويطوف معهم في الجحيم بحثاً عن شخصية الوشاح يا جنَّاه*(حاكم واق الواق)، المسؤول عن حال الشعب ومأساته، وفي الجحيم يلتقي حشداً من الشخصيات، وفي مقدمتهم يتعرف على مالك خازن الجحيم ويقول عنه إنه» مخلوق مرعب، لم يُر أفظع منه قط »(ص٨٧)، ويجعل في صحبته رائد الجحيم ليكون معه ومع أصدقائه الأربعة، وهم الشهداء الذين رافقوه:(عبد الوهاب نعمان،وزيد الموشكي، ومحمد صالح المسمري و الضابط ج..ج**)(ص٥٩).

ويمضي رائد الجحيم في جولته معهم للبحث عن حاكم واق الواق الظالم، ويلتقون بعدد من الشخصيات التي تُعَذَّب في الجحيم مثل: الزرنوقي المعذب(ص٩٧)، وجواسيس الطغيان(ص١٠١)، والصحفيين المنحرفين(١٠٤)، وفقهاء الزيدية والشافعية، والأئمة الظالمين(١١٠)، وأمير النهب(١١٨)، وغيرهم بما في ذلك شخصية فأر سد مأرب-الذي مر بنا-ورآه يعذب بسبب فعلته بالسد(ص١٢٢)، كما يلتقي بالوشاح(جلاد الإمام) وهو يبحث

* إشارة إلى ما كان يشاع عن استخدام الإمام للجن وتسخيرهم في خدمته، حتى أصبح يطلق على الإمام أحمد، عبارة « أحمد يا جناه » تهويلاً لشخصه ومهابة له.

** يرمز به إلى الشهيد العراقي: جمال جميل؛ أحد الضباط المشاركين في الثورة.

عن الوشاح السفاح سيده فيخبرونه أن» الذي تطلبونه وتعدون عدتكم من أجله،إنه الوشاح المسكين المخدوع، ولا أ راه يستحق إلاّ عقوبة القتلة العاديين »(ص١٣١)،و هو يصف شخصيات ميتة، ويتحدث عنها وكأنها قد انتقلت إلى الجحيم، فهذا الوشاح الذي ذكرناه يعترف حين يلقاه العزي محمود بقوله:» لقد أشقاني الله فتمردت على أسرتي، وعملت حارساً في خدمة إلهي» يا جنَّاه «كنت أحرس أولاً، ثم تطورت مهمتي إلى جلاد، فأصبح عملي أن أذبح كل من يأمرني مولاي بذبحه »(ص١٣١،١٣٠).

وحين ينتقل الراوي/ البطل إلى الجنة بعد رحلته في جهنم يلتقي عدداً كبيراً من الشهداء، والشخصيات الدينية، فهو يلتقي بحميد آل الأحمر» الشهيد الشاب الثائر الذي قتله السفاحون في ريعان شبابه الطاهر الغض »(ص١٤٥)، ثم يلتقي بعدد من شهداء اليمن ويقسمهم بحسب الثورات، فمن شهداء الثورة الأولى-ويقصد بها ثورة عام ١٩٤٨م-يلتقي بالشهيد العلامة حسين الكبسي(ص٢١٣)، والشهيد محمد بن حسين عبد القادر(ص٢١٦)، والحسين بن علي؛ عَلاّمة صنعاء(ص٢١٨)، والشهيد أحمد القردعي(ص٢٢٠)، والشيخ حسين الرصاص(ص٢٢١)، ثم يسترسل في سرد أسماء شهداء حركة ٤٨-حركة الدستور-ويبلغ عدد الأسماء التي ذكرها أكثر من ٣٣ اسمًا[١]، ثم يذكر أسماء شهداء الثورة الثانية، والتي يسميها ثورة الشهداء(وهي حركة ١٩٥٥م) ويذكر حشداً من الأسماء. وهكذا تتحول الرواية إلى مرصد لأسماء الشهداء، يحاول الكاتب ألاَّ يغادر منهم أحدًا.

وكما نجد في"رسالة الغفران"أن ابن القارح يلجأ إلى الإمام"على بن أبي طالب"لكي يعطيه إذناً بالدخول إلى الجنة[٢]، وكذلك يلجأ إلى"فاطمة الزهراء"بنت رسول الله[٣]، نجد الرواية تهتم بهذه الشخصيات أيضاً، فبدايتها تقوم الرحلة بحثاً عن روح"الحسين"لتشكو إليه وتبحث عن الوطن المفقود بواسطتهو بهدي منه، ثم في الجنة يلتقي العزي محمود"بالحسن بن علي"، ثم يحضرون جميعاً مؤتمراً يرأسه"الإمام علي بن أبي طالب"، بناءً على طلب من العزي محمودو الشهداء في انعقاد المؤتمر لتدارس شؤون» واق الواق «مع حكامها من الأئمة، ويكون

(١) ينظر: رواية « مأساة واق الواق » ص٢٢٥، ٢٢٦.

(٢) ينظر: رسالة الغفران للمعري، مرجع سابق، ص ١١٢.

(٣) نفس المرجع ص ١١٣.

المدعي العام في ذلك المؤتمر هو الإمام»زيد بن علي «الذي يستعرض التاريخ في كلمته الطويلة، ويربط بين الماضي والحاضر، ويعرض موقفه مع» هشام بن عبد الملك الذي أخرجني من القبر، وصلبني وأحرق جثتي، ونحن آل البيت لسنا جثثاً ولسناً دماً، ولا عرقاًو لا أنساباً، إننا كرامة وشرف ومبادئ.. »(ص٢٢٨)، وهكذاُ يشَكُّل حضور تلك الشخصيات مهابة وقداسة بقصد من الكاتب في رحلته وبحثه عن وطنه، ورسالته في كفاحه الثوري ونضاله من أجل شعب» واق الواق »،ويمضي الإمام زيد–المدعي العام–في طلب المحاكمة الغيابية للطاغية، وتوجيه التهم إلى الوشاح يا جنَّاه، وبعد حديث طويل واستطراد يعرض مطالبه في تهمتين توجهان إلى الطاغية وهما: الكيد ضد مقدساتنا(٢٢٩)، وحرمان الشعب من حق الحياة(٢٣٥). وتتوالى الكلمات بين الإمام علي من ِقَبل الشهداء: حسين بن ناصر آل الأحمر وغيره، وبكاء الشهداء وهم يعرضون مأساتهم للإمام علي، ويمضي الكاتب في تصوير المحاكمة حتى يستدعي الإمام علي أحد الأئمة للدفاع وتمثيل السفاح يا جناه باعتباره لم ينتقل إلى الآخرة بعد فيحاكمه،ويتحول الإمام علي إلى مدع وحاكم في نفس الوقت، ويدور بينهما حوار طويل ينتهي بحكم الإمام علّي على الطغيان بقوله:» وخلاصة ما نستخلصه في هذا الجدل، أن الوشاح يا جناه ليس خليفة شرعياً ولا حاكماً شعبياً ولا يمثل سلطة دينية ولا دنيوية.. وإنما هو رجل استولى علي أموال الشعب بالحيلة والو اثة المجرمة والإرهاب وسفك الدماء ... »(ص٢٢٦).

تأخذ الرواية سمة تاريخية ويبدو الروائي فيها كالروائي العربي المعاصر عموماً–كما يذكر طه وادي–« المؤرخ الحقيقي لكثير من أحداث الأمة وقضاياها، من خلال شخصيات مأزومة فكرياً، ومهمشة اجتماعياً ومغتربة إنسانياً، وهذه الشخصيات التي تناضل من أجل نفي عذابات الذات وتحقيق أهداف المجتمع –صارت تشغل اليوم–مكانة رفيعة في شر يان فنون القص »([1]).

وهكذا نجد أن الخطاب السياسي غالب في تصوير الرواية وأحداثها وأن الشخصيات التي وردت في الرواية كانت ذات طابع تسجيلي–بمعنى أن الكاتب حرص على ألّا يفوته اسم شخصية من شهداء الثورة اليمنية في حركتي ٤٨، ١٩٥٥م، إلا وذكرها ووصف دورها ومبادئها

([1]) طه وادي: الرواية السياسية، القاهرة، دار النشر للجامعات المصرية، ط١، ١٩٩٦م، ص ٩.

ولذا غابت الشخصية الروائية لتحل محلها الشخصية الواقعية الحقيقية باسمها وصفاتها ومن هنا وقع الكاتب في المباشرة والتسطيح، وإن كان قد استطاع من خلال وصفه للعجيب الذي رآه من مشاهد الجحيم والنعيم أنْ يكْسِبَ روايته جانبها الفني كما سنرى في الفصول القادمة.

(ب) شخصيات الأولياء

تجسد الرواية اليمنية شخصية الولي في محورين اثنين: الأول: شخصية الولي النمطية ذات الملامح العامة بما تحمله من صفات الخير المطلق، والقدرة على اجتراح المعجزات، والهالة الإيمانية التي تحيط بها، وهي تصوره كنمط للولي الذي يحل في الوجدان الشعبي، مرتبطاً بالدين وبالتقديس؛ حيث إن» رسوخ الولي في الوجدان الشعبي لا يرجع فقط إلى مصادفة وقوع معجزة على يديه، أو إلى ما ينهض به من وظائف تعويضية بالنسبة للإنسان المقهور، بل يرجع أيضاً إلى الترابط الوثيق بين الولي والدين الذي تؤمن به الجماعة »([1]).

أما المحور الثاني: فهي شخصية الولي التاريخية، التي ترتبط بشخصية حقيقية، عاشت في فترة زمنية محددة، ثم ماتت فتحولت لدى الناس إلى شخصيات لها كراماتها، ولها أماكن لزيارتها والتبرك بها. والفزع إليها عندما يتعرض الناس إلى ظروف صعبة عامة أو خاصة، فيطلبون منها اجتراح المعجزات، وتحقيق المطالب التي فشلوا في تحقيقها في حياتهم.

والشخصية النمطية للولي نجدها في رواية» يموتون غرباء «لمحمد أحمد عبد الولي ممثلة في شخصية السيد أمين، تلك الشخصية الدرويشية التي يخلع عليها الكاتب طابعاً لاهوتّياً، فالسيد أمين» ذو لحية كثة، ووجه يتألق منه النور.. وعلى جبهته علامة سوداء من أثر السجود.. طيب يستقبل من لديه شكاية في أحد ويحل الكثير من المشاكل، ويقصده الكثيرون مسلمون ومسيحيون.. »(ص٥٢)، وهكذا تبدو شخصية الولي؛ دائماً، فهو مبتسم لكل من يحدثه» ويعد حبات مسبحته الكهرمانية «ويهمهم بكلمات غير مسموعة.

ولا يكتفي في تصوير الشخصية بوصف ملامحها الظاهرة، بل يصف اتصالها الروحي بعالم الغيبيات، فهي على اتصال بالملائكة» دائماً ما تزور زاويته، وتتحدث معه، وقد سمعوا أصواتاً

([1]) عبد الرحمن بسيسو: مرجع سابق، ص ٣٣٩.

رقيقة ناعمة وعذبة تحدث السيد عن أشياء كثيرة في العرش، وكلما خرج السيد من عزلته تلك كان يبدو أكثر ابتساماً، ومرحاً ويقول أشياء غامضة يفسرها أصحابه بأنه ينقل أحاديث الملائكة »(ص٥٤).

ومن صفاته أنه دائماً يبدو لمن يراه» أبيض الوجه، نظيفاً إلى درجة اللمعان، ولا أحد يعرف كيف يغتسل، وأين يقضي الضروريات؟!.. »(ص٥٤)، كما أنه من أصحاب الخطوة حيث يحضر» صلاة الجمعة في مسجدين اثنين في الشهر، في المسجد الأقصى، حيث أسري بالنبي،و يحضر مرتين في مكة، وأخرى في المدينة »(ص٥٤).

ونجد قريباً من هذه الصفات في شخصية ولي آخر، تصفه رواية» سعيد «حيث يدخل إلى مجلس سلمان فجأة» رجل قصير القامة عريض المنكبين، بادن الجسم يحمل مسبحة سوداء تفوح من أردانه رائحة منعشة »(ص١٧٨). ثم يقف الجميع احتراماً، وُيقِّبلون يده تبركاً، وهو يدعو لهم، هذا الولي المسمى بالسيد الأعجم له معجزات ظهرت وانتشرت أخباره في كل عدن» حتى لم تبق عاقر إلاّ حملت، ولا مجنون إلاّ رجع إليه صوابه، ولا مصاب بصرع أو داء عضال إلا شفاه اللهببركته »(ص١٧٨).

وفي رواية» سعيد «الكثير من أسماء الأولياء من الرجال والنساء أيضًا، فهذه» عُلَيَّة «أخت السيد هاشم بحر، يزورها سعيد في طريق سفره، ولها صفاتها التي تحمل هالة من التقديس فهي» لؤلؤة نقية، وقد بقيت عذراء بقية حياتها طاهرة الذيل، كريمة النفس، تواسي الفقراء، وتهب المعوزين مما يصل إليها من النذور.. »(ص١٩٩).

ولعل السبب في كثرة الحديث عن الأولياء يرجع إلى الفترة التي كتبت فيها الرواية، وتصوير كثير من الممارسات في حياة الناس وإيمانهم بالأولياء ومعجزاتهم والتيرصدتها الرواية بشيء من التفصيل، وعلى الرغم من أن سعيداً في الرواية، يمثل البطل المثقف الذي يسعى إلى تغيير المفاهيم الخاطئة، ويتحول لدى الكاتب إلى بطل قومي–أو هكذا أراد–بما يدعو إليه من أفكار تحررية وجهادية ضد المستعمرين إلاّ أنه يؤمن بالأولياء إيماناً مطلقًا، بل يصل إلى حد السفر الطويل لزيارتهم، حيث يسافر إلى الهند لزيارة ولي مشهور هو"نظام الدين أولياء"،» ولي مشهور في دلهي يجتمع عنده مريدوه الذين يقسمون على التمسك بالعهود، وعدم الإباحة بشيء منها، ويذكرون الله بأصوات خافتة في الظلام، فلا يراهم أحد، ويكادون لا يعرفون بعضهم بعضاً،

وكان لهذه الطريقة فروعًا(كذا) في أماكن كثيرة، ولها مركز في عدن »(ص٢١٠)، وهو يلتقي في رحلته، وعلى ظهر السفينة بشيخ"الطريقة المرجانية"، ويدور بينهما حوار طويل؛ حول ظهور"المهدي المنتظر"، وإيمان الشيخ بظهوره القريب فقد جاء»عن أهل الله أن المهدي يخرج في عام ١٣٥٧هـ بالتأكيد »(ص٢١٠)، والشيخ يدعو الجميع إلى الانتظار حتى يأتي الخلاص على يديه دون أن يبادروا بأي فعل ثوري لأن» الله يسلحه-ضد البوا ج والمدافع والقنابل-بقول كن، فإذا قال للشيء كن. كان »(ص٢١٠)، وهنا يبرز الجانب السلبي العاجز في الاعتقاد بالأولياء والترويج له. بل وأصبح من السهل لأي إنسان أن يتحول إلى ولي لمجرد أنه يحب ذلك أو يريده-كما تقول الرواية-« فقال الشيخ لسعيد: ألا تحب أن يصيرك الله وّليًا؟!،-بلى أحب أن أكون ولياً صاحب قوة عسكرية ... »(ص٢١١) وكأن الولي يحلّ محل البطل ليقوم بمهام دفاعية تحتاج إلى اجتراح المعجزات، والخوارق المرتبطة بالدين، وبقول كن فيكون.

أما شخصية الوليَّة الأنثى في رواية» القرية التي تحلم «فهي تأخذ هالة من التقديس لا َتقِلّ عن الولي الذكر، وكل ذلك يأتي لمجرد رؤيا رآها فلاح بسيط يسمى» سعيد «حيث رأى» أنه كان يسير ذات صباح في وادي القرية، يبحث عن أعواد من الحطب، فإذا بامرأة كانت تقف قرب إحدى أشجار العشر(عشب صحراوي) تدعوه ليقترب منها وما إن سمع صوتها ورأى شبحها حتى انذهل، وتسمَّرت قدماه على الأرض، وأخذ العرق يتصبب من وجهه الذي امتقع من الجزع، ولكنه اقترب منها بعد لحظات فسمعها تقول له: اهدأ يا سعيد.. فلن يصيبك مكروه. واقترب سعيد منها محاولاً استيضاح ما تريد قوله، فقالت على الفور: ستموت بعد شهرين، وسأزور قريتكم فإن أكرمتموني؛ كنت سبباً في خيركم، وإن أهنتموني نزل بكم الويل ... »(ص٦،٧).

تلك هي الرؤيا أوردناها كاملة لأنها تنبني عليها الرواية كاملة. ويتحقق الجزء الخاص بموته بعد شهرين، كما جاء في حلمه، فيتيقن الناس بأنه رجل صالح، بل ويجعلونه وليًا[1]، لأن حلمه تحقق، وبقى الجزء الخاص بالمرأة التي تظل القرية تخوض في حديث طويل، وتنتظر مجيئها، وفي أحد الأيام تذهب فتيات القرية إلى الوادي للاحتطاب، فتكتشف إحداهن وجود امرأة، فتهرع

---

(1) ينظر: رواية القرية التي تحلم، ص٦٠.

إلى صاحباتها تصفها لهنَّ:» رأيت امرأة بيضاء، تلبس ثوباً أسود جالسة تحت تلك الشجرة.. »(ص٤٠) ويمضين إليها» وعلى ألسنتهن تتردد الآمال في أن يكون ما اعتقدنه حقيقة لا خيالا »(ص٤١) وتبدأ مراسم الاستقبال بإبلاغ القرية، ويطلق على شخصيتها صفات التبجيل حتى من قبل معرفتها بحسب الاعتقاد بالأولياء، فهي» امرأة جليلة »(ص٤١)،» يشعر من يراها بالرهبة ... »(ص٤٣). ويبدأ الاعتقاد بها، وبالخلاص من كل الرذائل على يديها»فليس هناك من يستطيع سرقة شيء الآن.. بعد أن جاءت المرأة.. »(ص٤٥)، والشابة التي لا تؤمن بها يتهمنها زميلاتها بأنها» كافرة »، وانطلقت التباشير بالخير الذي سيرفرف على القرية، لأن سعيداً في رؤياه أخبرهم، أن المرأة التي رآها ستنقذ القرية عندما تأتي وستجلب الخير لأهلها.

وكل تلك المؤشرات التي تخلع على المرأة هالة من التقديس والاعتقاد بأنها رمز للخلاص، جعلت واحداً من رموز الإقطاع وهو الشيخ سالم يستغل ذلك الاعتقاد وينميه فيطلق عليها صراحة لقب» الولية «ليعزز لدى الناس المهابة لهذه المرأة التي سوف يستغلها أبشع استغلال لمصالحه وأطماعه، ويطلب من إمام المسجد أن ينظم الاحتفال لاستقبال الولّية"(ص٥٥)، وعلى الرغم من معرفة الشيخ سالم منذ البداية بحالة المرأة غير الطبيعية فهي» تسرح بنظراتها في الأفق، وتحرك شفتيها بالكلمات غير المفهومة »(ص٦٣)، فقد بادر إلى استقبالها، وجعل إمام المسجد يدعوها إلى داره قائلا له:» تقدم إلى الولية، وأبلغها أنني أريدها أن تنزل ضيفاً عليَّ باعتباري كبير القوم في القرية، وأبلغها أن مسكناً قد هيئ لها وأن خادمة خاصة قد وضعت تحت تصرفها »(ص ٦٦).وبذلك يحكم عزلها عن الناس ويجعل بينها وبينهم وسيطاً، وهم يزورونها كل يوم للتبرك بها، والشكوى إليها مما يعانون.»ويصبح الولي ملاذاً للمقهو رين الحائرين، ينهض بوظائف تعويضية، تساعدهم على البقاء في حيز الحياة كموجودات» كائنات تكد وتعرق لصالح الإقطاعي، فيعيشون على أمنيات مقموعة تراوح في دائرة إمكانية مستحيلة بحدوث معجزة قد يجترحها وليٌّ، فتنقلهم – بقدرة قادر–من حال إلى حال »([1]، وذلك ما حاولت الرواية تصويره من خلال شخصية الولية التي أخذت ملامح عامة للشخصية النمطية،

([1]) عبد الرحمن بسيسو: مرجع سابق ص ٣٣٧.

شخصية الولي بمفهومها العام في الأذهان،و في الوجدان الشعبي.

أما شخصية الولي التاريخية فهي تتمثل في ثلاث شخصيات، الأولى: شخصية أحمد بن علوان–وقد سبق الحديث عنها[1]–وترد الإشارة إليها في روايتي:»ربيع الجبال"و»سعيد"وفيها لا يقوم الحديث على وصف الملامح والتشخيص بل يكون الحديث عن شيء مقدس، يُكْتفَى باسمه، وُيسْتَغاث به في الملمات، وينذر بزيارته عند الشفاء أو تحقيق أمر من الأمور.

والشخصية الثانية: هي شخصية الزيلعي وهو» الفقيه الصالح أحمد بن عمر الزيلعي الجبرتي العقيلي نسبة إلى عقيل بن أبي طالب، المتوفى سنة ٧٠٤هـ، صاحب قرية المحمول من قرى وادي مور، وكان فقيها كبير القدر، مشهور الذكر، معروفاً بالعلم والعمل، صاحب كرامات، ومكاشفات »([2]،» وكان من عباد الله الصالحين والأولياء المقربين ومن أعظمهم مجاهدة وعباده »([3].

وتوصف هذه الشخصية في رواية» سعيد «على لسان المرأة العمياء التي لقيها سعيد على ضريح الولي في رحلته، وتتحدث عن معجزات الزيلعي، وتروي قصته مع عبده وضيفهم الذي جاء إليهم على غرة، وهم لا يملكون شيئاً، وكيف أكرموه بمعجزة فعلها هذا الولي حيث وضع إحدى قدميه على قدر فحّوله إلى أرز يغلي،والأخرى في إناء حولته إلى لحم طري ينضج »(ص٢١٦). وكيف أكرموا الضيف، الذي كان هو–أيضًا–ولياً من الأولياء، ويمثل الشخصية الثالثة: شخصية العيدروس» وهو أبو بكر بن عبد الله الشاذلي العيدروس، من آل باعلوي، كان صالحاً زاهدًا صوفياً، ولد بتريم، وأقام بعدن ٢٥ سنة وتوفي بها »([4]، وهو» الصوفي الشاعر،والمتفلسف،والعالم...وميزته بين المتصوفة العلماء أنه لم يهرب من ميدان الحياة؛ ويبحث عن النجاة في العوالم الغيبية بل لقد شارك في الحياة الاجتماعية بنصيب ملحوظ..

([1]) ينظر المدخل في هذه الدراسة ص٣١.

([2]) عبد الرحمن بعكر: كواكب يمنية في سماء الإسلام، بيروت، دار الفكر المعاصر، دمشق، دار الفكر، ط١، ١٩٩٠م، ص٥٦٩.

([3]) أحمد بن أحمد الشرجي الزبيدي: طبقات الخواص، أهل الصدق والإخلاص، صنعاء، الدار اليمنية للنشر والتوزيع، بيروت، دار المناهل، ط١، ١٩٨٦م، ص٦٩.

([4]) خير الدين الزركلي: الأعلام، بيروت، دار العلم للملايين، ط٧، ١٩٨٦م. ٦٦/٢.

»([1]، وهذا الولي له قصصه الكثيرة مع الناس، ونسج له الوجدان الشعبي قصصا أخرى ما زالت تروى حتى الآن، وتتحدث الرواية على لسان المرأة عن بعض لقاءاته مع الزيلعي وكلهم« من أهل الله لو أرادوا لتحولت لهم الأرض ذهبا »(ص٢١٦) وتروي المرأة ما قام به الزيلعي من معجزة حين أعاد التاجر البصري من عدن إلى البصرة في رحلة استغرقت على القارب من الليل حتى الصباح» فلم َتلُحْ تباشير الصباح إلا والتاجر في البصرة.. »(ص٢١٧) في حين أنها تستغرق أياماً وليالي من السفر الطويل، لكن تلك كرامة الولي حين يلجأ إليه أحد الناس، ولم تزد الرواية في حديثها عن تلك الشخصيات عمّا ذكرنا، فهي تحيل إلى رموز ثابتة في الوجدان الشعبي بما لها من حضور مقدس، لمجرد ذكر أسماء تلك الشخصيات، فيستحضر الجميع قداستهم في القلوب، وما لهم من قدرات وكرامات ومعجزات، وليس أدل على ذلك التقديس من النداء الذي قد يهتف به أحدهم، وكأنه يستغيث بالله، حين يصرخ لأمر من الأمور بقوله:»يا ابن علوان نجني »([2]، وهو بذلك إنما يعبّر عن معتقد راسخ لدى الجماعة، انتقل إلى الفرد تجاه الولي الذي خلعت حوله أكذوبة، فصدقتها؛»و هي بذلك غير مستعدة أن تتنازل عنه بسهولة، لأنه يكمن في وجدانها ولاوعيها، أو وعيها الساذج أيضًا، وهو يكمل–بسماته وملامحه وقدراته–جوانب عجزها وضعفها الإنساني، وينهض بوظائف هامة للجماعة؛ التي تعيش واقع الانسحاق فيرد للإنسان كرامته المهدورة، ويعيد إليه الشعور بإنسانيته، ويقيم وحدة الجماعة، من خلال اجتماعها على تقديسه والإيمان به »([3].

([1]) عبد العزيز المقالح: شعر العامية في اليمن؛بيروت، دار العودة،د.ط، ١٩٨٦م،ص ٣٦٧.

([2]) رواية ربيع الجبال، ص٢٤.

([3]) عبد الرحمن بسيسو: مرجع سابق، ص ٣٣٩.

الفصل الثاني
الحـــــدث والمـــــوروث

أولاً: أنواع الحدث وعلاقته بالموروث

من خلال استقراء النصوص الروائية تبين لنا أن الحدث فيها ينقسم إلى ثلاثة أنواع تبدو

متداخلة ومتقاطعة في بنائها، ولكن طبيعة الدراسة تحتم علينا هذا التقسيم لغرض التركيز على كل حدث منها على حدة، وبيان علاقته بالموروث القصصي، وتفاعله النصي معه، والذي سنتناوله في أثناء حديثنا عن كل نوع فيما يلي:

(١)-الحدث العجائبي:

اتخذت مفردة عجيب أشكالاً مختلفة ذات مرجعية متنوعة لتوسيع دلالتها عبر مسيرة ثقافية متعددة، وداخل سياقات ثقافية، وتحولات مشهودة؛ فابن منظور يعرفها لغويًّا انطلاقا من ركام معرفي سابق بأن» العَجَب والُعْجب: ما يرد عليك لقلة اعتياده، وأن أصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقلُّ مثله قال: قد عجبت من كذا، ... والعجب: النظر إلى شيء غير مألوف، ولا معتاد ... والعجب أن ترى الشيء يعجبك تظن أنك لم تر مثله»[1].

ولا تستجيب تعريفات ابن منظور التي استقتها المعاجم العربية الأخرى للدلالات الموسعة التي تقدمها مفردة العجب والعجائبي، نظراً لأن أفقها ومدلولها صار ضمن بناء الأثر الأدبي المرتبط بالفعل الإبداعي، وفعل التلقي والقراءة، وجعلتها الآثار الأدبية الشعبية الخالدة: ألف ليلة وليلة والسير الشعبية والحكايات منجماً للخيال، وأصبحت المفردة تحمل دلالات واسعة من الدهشة والغرابة. ويعِّف تودوروف Tzvetan Todorov-الذي حاول تقديم خلاصات دقيقة هي ثمرة لجهود السابقين، ومحاولة للرصد والتقنين-يعرف العجائبي بأنه » التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر»[2]. وذلك في حدوث بعض أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي، وقد قسم"تودوروف"العجيب إلى أربعة أنواع تجمع بين القديم والحديث كالتالي[3]:

١-العجيب المبالغ فيه: ويوجد في الحكايات الشعبية، والملاحم، وهنا ليست الظواهر فوق الطبيعية إلا بأبعادها التي تفوق تلك التي ألفناها كما في(ألف ليلة وليلة) حيث يؤكد السندباد

([1]) ابن منظور: لسان العرب، مادة(عجب)، ٢٨١١/٤.

([2]) تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، القاهرة، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٤م، ص٤٤.

([3]) نفس المرجع، ص ٦٥،٦٦.

البحري؛ أنه رأى حيتاناً يبلغ طولها مائة ذراع أو مائتين....

٢-العجيب المثير، المدهش: وتوى فيه أحداث فوق طبيعية، كوصف السندباد لطائر الرخ بأبعاده العجيبة، حيث يحجب الشمس بصفات لا وجود لها بالنسبة لعلم الحيوان المعاصر.

٣-العجيب الأدوي(الأداتي): وهنا تظهر آلات gadgets صغيرة، إنجازات تقنية غير قابلة للتحقيق في العصر الموصوف إلا أنها بعد كل شيء ممكنة على أكمل وجه، كما في قصة الأمير أحمد في ألف ليلة وليلة مثلاً، تكون هذه الأدوات العجيبة في البداية، بساطاً طائراً، تفاحة تشفي،» أنبوباً «للرؤية من بعيد....

٤-العجيب العلمي: وفيه يكون فوق الطبيعي مفسراً بطريقة عقلانية، لكن انطلاقاً من قوانين لا يعترف بها العلم المعاصر، في حقبة القص العجائبي تكون القصص التي تدخل المغناطيسية فيها هي التي ترجع إلى العجيب العلمي، فالمغناطيسية تفسر علمياً وقائع فوق طبيعية، كل ما هناك أن المغناطيسية تنتمي بذاتها إلى فوق الطبيعي.

تلك هي الأنواع الأربعة التي وضعها تودوروف لتشمل كل أبعاد العجائبي، كتخطيط نظري، وبعض الباحثين العرب يستخدم مصطلح"الفانتاستيكي Fantastic"للدلالة على العجائبي، ويرى أن الحدث الفانتاستيكي يبحث عن تنويعات عدة تختلف مصادرها وطرق معالجتها، تلتقي حول لا مألوفية الحدث وفوق طبيعيته، والحدث الفانتاستيكي يستطيع أن يمتص الأسطوري والفلولكلوري، والرمزي والشعري...[1]، وكلا المصطلحين لمدلول واحد.

وفي محاولة لبيان أشكال العجائبي، وتنوعاته المستخدمة في الرواية العربية يرصد"شعيب حليفي"الأشكال التالية في البناء[2]: إذ إن العجائبي؛

-يرتبط بالماضي والغيبي، وبما هو فوق طبيعي، وبالكرامات، والمعجزات.

-يعمل على تبئير الإنسان، والمكان، والزمان.

-يتخذ من الأحلام والرؤى سبيلاً للبناء.

---

(1) شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي، فصول، المجلد ١٢، العدد(١)، ربيع ١٩٩٣م، ص٦٦.

(2) شعيب حليفي: بنيات العجائبي في الرواية العربية، فصول، المجلد ١٦، العدد(٣)، شتاء ١٩٩٧م، ص١١٥.

-يعتمد على خلق المفارقة والسخرية من المألوف الواقعي عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحويل والتضخيم.

وهو في رصده العام للتوظيف العجائبي في الرواية العربية منذ النصوص الأولى حتى الآن يرى أنه قد تمّ توظيفه بأشكال وطرائق مختلفة جذّريًا» لكن الملاحظ أن بعض الروائيين العرب لجأوا إلى التلوين العجائبي ضمن تأليفهم الروائي، وذلك لرغبتهم في التجريب والتنويع(مثل: نجيب محفوظ،و الطاهر وطار،و الميلودي شغموم وغيرهم)، فيما هناك روائيون منهم: سليم بركات-بامتياز-اختاروا العجائبي خطاباً فنياً لرؤية العالم ورسمه بالتحولات والمسوخ»[1].

ولا تبتعد الرواية اليمنية عن أخواتها من التجارب العربية، فنحن سنجد معظم تلك الأشكال من بناء الحدث العجائبي قد وظفت في الرواية، في عدد من نصوصها التي سنقف عند تحليلها، ورصد أنواع العجائبي فيها، ولكن الملاحظ أنها لم توظف تجريباً، ولا خطاباً فنياً لرؤية العالم، ولكنها قد وظفت تأثراً بالموروث، وتفاعلاً مع نصوصه المستقرة في وعي القاص وثقافته. وقد رأينا تقسيمها إلى ثلاثة أنواع بحسب ما تعطينا النصوص من مادة عجائبية وذلك على النحو التالي:

-العجائبي الغيبي-العجائبي الخارق-عجائبي المسخ والتحويل.

١-١-العجائبي الغيبي:

من العجائبي الغيبي ما يرتبط بعالم الآخرة والملائكة، ويظهر ذلك في رواية» مأساة واق الواق «في المشاهدات العجيبة التي رآها العو ي محمود في عالم الملائكة،» مخلوقات هائلة تملأ بتحركاتها أجواز الفضاء كبكبة هنا، وكبكبة هناك، إنهم الملائكة من رفاق الإمام الحسين وجنود ليلة القدر في حفلات ربانية ملائكية... »(ص٤٢). ثم يقصده ملك من هؤلاء إنه» مخلوق عملاق، ينقض نحوي من الأفق.. كله أضواء وأشعة تخرج كلها من عيونه الشاخصة، في كل جارحة من جوارحه، وصرخت مذعوراً بالكلمة المأثورة(سبوح قدوس رب الملائكة والروح) فخفض لي جناحه، واقترب مني قائلاً: من أنت؟ وما خطبك؟! قلت له: إنني أريد روح الإمام

([1]) نفس المرجع، ص ١١٣.

الحسين »(ص٤٢).

وبعد حوار طويل،واستنكار من الملاك لطلب هذا الزائر الغريب، تتعلق روح العزي محمود-بعد لأيٍ في الإقناع-بجناح ذلك الملاك لينطلق في رحلة سماوية، ويصف من الأحداث التي رآها في طريقه، مقروناً بكلمة»ومن العجب«التي تهيئ المتلقي لتقبل الأمر في منطقه العجائبي،» ومن العجب أنني رأيت الملائكة هنا-في آفاق السودان والحبشة والصومال-لا يحملون الدعوات في سجل محفوظ كما رأيتهم من قبل، وإنما كانت الدعوات تنطلق بنفسها في صحبة الملائكة في شكل قلوب بيضاء كالفراشات الجميلة »(ص٤٥).

وهو في تجواله على جناح الملاك يحدث أن يلتقي بالحورية السماوية التي هي من أصل آدمي، وهو يصف لنا حدث اللقاء مرتبطاً بأداة المفاجأة(إذ، وإذا)،» فإذا بنا قد اعترضتنا غيوم متلبدة محمرة كأنها اللهب، نابضة بالحركة كأنها دماء قلوب دافئة نبيلة، كأنها أرواح قديسين.. كان الملاك يحاول اختراقها فلا يستطيع وأخذ يدور ويدور في غير جدوى، وأخيراً لاحت لنا فوق هذه الغيوم سفينة تشبه عش الطائر من بعيد، وفيها أضواء لألاءة، وحولها أشباح تذهب وتجيء، واقترب الملاك من هذا العش السحري الضخم، وإذ بنا نسمع صوتاً حنوناً يسبح فوق الغيوم العجيبة، ويرف على جنباتها كأنه عطر سماوي ينفحها بقدسيته، وتبينت هذا الصوت شيئاً فشيئاً، فإذا بي أجده نغماً موزوناً كأنه الشعر، دهشت إذ رأيت الملاك ينجذب نحو الصوت بلا إرادة منه بل وعلى كره.. »(ص٤٦)

وتبين السبب في هذا الانجذاب بعد ذلك في وجود الروح الآدمية – روح العزي محمود- التي تتصل بسبب ونسب مع تلك الحورية البشرية(لميس بنت أسعد الكامل) أحد ملوك حمير والتي تتعرف عليه بقولها:» إنه حفيد من أحفادي.. إنه دمي كيف أجهله؟! »(ص٤٨).

وتفسر لهم العجيب من حالها ومقامها بأن تلك الغيوم المتلبدة، إنما هي» قطرات من دماء الشهداء أحفادي باركتها روح السماء، ورفعتها إلى الأفق فأصبحت بحراً لجّياً مسحورا في الفضاء كما تراها،وقد سألت الله أن يخرجني من الجنة لأكون ربانة هذه الدماء، أحرس طهارتها وأرعاها حتى لا تسقط قطرة منها إلى الأرض، فتطأها أو تلوثها أقدام المستعبدين، فتحزن لذلك أرواح الشهداء الأحرار، وسأظل على ذلك حتى تتطهر طينة بلادي، ويتحرر العبيد من أحفادي »(ص٤٨).

ويمضي ذلك الوصف والسرد في إطار الهدف العام للرواية من توصيل رسالة تحررية واستنهاض قضية وطنية، كما تمضي الرحلة ويصل الراوي/ البطل إلى منطقة الأعراف، ومما يشاهده من العجائب في تلك المنطقة بين الجنة والنار:» تحركات يزحم بعضها بعضا لمخلوقات ضخمة تشبه الطيور. ولكنها ذات قوائم أربع، وكأنها تقوم بألعاب في الجو، وعن شمال الجبال لهبٌ مندلع في الأفق ترتعد منه الفرائص، ويكاد ينعطف على هذه الجبال فيشوي من فيها شّيا ً، كنا نرى على كل من ذ ى ألسنته المندلعة ما يشبه الكرة ترتفع إلى أعلى ثم تتفجر، وما يشبه قطع اللحم تتلوى في الأفق ثم تتبخر، ولاحظت أنها سرعان ما تعود كما كانت هابطة مرة أخرى نحو أعماق اللهب، فعرفت من هذا كله أنني نازل في حجاز بين الجنة والنار ... »(ص٦٤).

ومن الأحداث العجائبية الغيبية، ما يحدث في جهنم، ابتداءً من ملاقاته لمالك خازن الجحيم، ذلك المخلوق» الرعب الذي لم ُير أفظع منه قط، كان فيما يبدو يبتسم مرحباً بالقادم، ولكنها ابتسامة تعد فّنًا من فنون الإرهاب الذي ترتعد له الفرائص »(ص٨٧). الذي يسلمه إلى ملاك آخر يدعى رائد الجحيم، ليكون» في صحبته عند التطواف على أهل النار »(ص٩٢) في بحثه عن» عماد الطغيان »، وفي طريقه للبحث» كان الرائد يتلفت يميناً وشمالاً، وتنطلق من عينيه أشعة كَشَّافة تخترق طبقات اللهب القائم، وتكتشف جموع المعذبين، ووجوههم وألوانهم، وكلما مر بجماعة التفت إلى العزي محمود وسأله: هل في هؤلاء من تعرفه؟! فيرد عليه بالنفي ... »(ص٩٤).

ويصف من أنواع العذاب وأحداثه العجب في قالب تخيلي لعالم جهنم الغيبي، وهو ينتقل من جماعة إلى أخرى مع رائد الجحيم دليله، ليروي صنوفاً من التعذيب لرموز يعني بهم طوائف وجماعات في واقع الحياة اليمنية ومن ذلك مثلًا:

تعذيب القضاة والحكام:

« رجال يقومون ثم ينصرعون، ويقومون وينصرعون وهكذا، وقد أثار اهتمامه فيهم أن على رؤوسهم عمائم من اللهب، وفي أوساطهم أحزمة من الحيات، رؤوسهم تشبه الخناجر(الجنابي) فهي تطعنهم وتنهشهم فيسقطون على الأرض، ثم تندمل جراحهم فوراً، فينهضون على أقدامهم من جديد..)(ص٩٥). هذه المشاهد التعذيبية مستمدة من ثقافة دينية

وأسطورية في تكرار التعذيب ودوامه، وتجدده؛ معروفة في القرآن الكريم.﴿ كلما نضجت جلودهم بدلناهم جلوداً غيرها ليذوقوا العذاب.. الآية﴾ [النساء:٥٦]. كما هي معروفة في الأساطير الإغريقية وغيرها، وفي ذلك دليل على التأثر بالموروث الإنساني عموماً والأخذ منه، وتكاد تلك المشاهد التي في الرواية تطابق في تناصِّها مشاهدات الرسول في قصة الإسراء والمعراج، ويتضح ذلك في نوع التعذيب للقضاة، الذي يطابق تعذيب أكلة أموال اليتامى في الحديث» يأكلون النار ويلتهمونها لهباً وجمراً من أفواههم فتخرج على الفور فحماً وصديداً يجرف أمعاءهم ويقطعها ... »(ص٩٦).

تعذيب علماء السوء:

ينتقل إليهم ليرى مجموعة من المعذبين» تلتهمهم نار بيضاء، ويغمرهم لهبٌ هادئ يشبه الغيوم، وتقدم إليهم العزي محمود و سألهم: من أنتم؟!

-فتقدم أحدهم للإجابة وقال: نحن علماء الدين في» واق الواق ».

- لماذا تعذبون؟!

-لأننا كنا ننافق الطغيان، ونداهن الجلادين.. »(ص١٠٨).

وما يصفه الراوي من أحداث تعذيبية تقوم جميعها على التناص مع الحديث النبوي، من كي الوجوه والأجسام، والضرب بالمقارع، وصهر الأعضاء بشوب الحميم،» مطارق جهنمية هائلة ترتفع وتهوي، حيات تنقض من الأفق هابطة كما تنقض النسور على جيفة بعير... زبانية يهدرون بأهازيجهم في غمرة حماس مثير »(ص١٣٠) هذا الجو الذي ينقلنا إلى عالم عجائبي غيبي بكل ما فيه، لا يبتعد في هدف الراوي عن معالجة قضايا الواقع في بعديها التاريخي والمعاصر، والراوي صاحب أيديولوجيا يريد أن يقنع بها قارئه بشكل صريح أو ضمني كما هو شأن كاتب الرواية السياسية[1]، فهو يلتقي في الجحيم بعدد من الأشخاص الذين يعذبون كما أراد لهم الراوي ممن يختلف معهم مثل: القضاة والحكام وعلماء السوء وكذلك فقهاء الزيدية والشافعية الذين كانوا يفرقون بين المذهبين لأغراض سياسية وأيديولوجية تشق عصا أبناء الوطن

(1) ينظر: طه وادي، مرجع سابق، ص ١٠.

الواحد، و تفرقهم، فقد جعل عذابهم من جنس عملهم» فإذا كل رجلين قد امتزجا، وأصبحا كتلة من اللحم المشوي، وصار عذابهما أن تقطع أعضاؤهم، فتركب تركيباً مزجياً حتى يصبح الرجلان، وكأنهما رجل واحد، له رأسان ولسانان وأربعة أرجل، وأربع أيدي.. «ثم يبرر ذلك على لسان أحد المعذبين: » إنها سخرية القدر بنا حينما مّزقنا شعبنا وجعلنا قسماً منه شافعياً وقسماً زيدياً تحكمت بنا سلطات جهنم، ومزجتنا هذا المزج العجيب.. »(ص١١١).

وتمضي الرحلة في وصف المشاهد العجيبة حتى يصل الراوي إلى» عماد الطغيان «الذي من أجله كانت كل تلك الرحلة فيلقاه في منطقة اسمها السنارة*، وبعد بحث طويل يجده ويصف أحداثاً تعذيبية فيها من الرعب والتشفي، ومزج المأساة بالكاريكاتير ما يثري المشهد، ويغذي المشاعر النفسية التي تقف وراء تلك الصور مما يكنُّ الراوي من العداء لهذا الحاكم، فحين يصل إلى مكانه ويتعرف عليه يقول:» ذلك هو الطاغية الذي يقبل عليه هؤلاء المتفرجون من أعوانه الضحايا، إنهم يحيطون بهذه القاعة المترامية الأطراف، وإنما تتراءى كقاعة من بعيد، وإلاّ فهي بحيرة من شوب الحميم، يقذف الزبانية فيها جثة الطاغية، فتغوص ثم تظهر، ويبدو أنها غاصت.. لأن عيون النظارة كانت شاخصة إلى سطح البحيرة وما هو إلا قليل حتى تظهر الجثة، وقد حال لونها وتغير، وأصبحت كأنها كتلة من العجين لا خو، وهنا مد أحد الزبانية ملعقة ضخمة، وأخذ بها الجثة، وأدخلها في فوهة آلة ضخمة صنعت على شكل وحش وأخذت أحشاء هذه الآلة تدق دّقاً عنيفاً، ثم وقفت، وتقيأت قطعة.. إنه وجه الطاغية، وملامحه وجسمه كله تحول إلى شكل ريال نمساوي-وهي العملة المتداولة في مملكة هذا الحكم-وقد كتب على أحد وجهي هذه القطعة: الطبعة الواحدة والستون بعد الألف.. »(ص ١٣٥).

ومن خلال الوصف السابق نجد أن الحدث هو المسيطر، لحضور الفعل بنوعيه المضارع والماضي، والذي يكسب المشهد حركة متزايدة ومتتابعة، في مشهد-يمكننا تسميته بالمشهد المسرحي لفعل التعذيب-يحيل إليه دالان هما:(المتفرجون، وعيون النظارة) لرسم مشهد غني مفعم» بالعجيب «كنتيجة لرحلة البحث الطويلة، ولهدف الرواية.

---

* السنارة: أحد سجون الإمام.

ورواية» مأساة واق الواق «تمثل الرحلة إلى العالم الآخر بما فيه من عجائب غيبية في رحلة تربط الواقع بالخيال؛ بالموروث في قالب واحد، مستفيدة من نصوص سابقة، فهذا النوع من الرحلات إلى الآخرة قديم وموروث. وتخيل وقائع يوم القيامة، وتصوير ما يحدث في الجنة والجحيم بأسلوب ترهيبي وترغيبي هو ما قام به العديد من الفقهاء في إطار ما سمي بأدب القيامة، ولعل كتاب» التوهم «للمحاسبي[1] يبقى النص الذي له السبق في تناول الموضوع، ويمكن اعتباره أنضج من غيره من النصوص التي تناولت الآخرة، من ناحية التذكير والوعظ، وما عداه من النصوص التي تناولتها فقد اختارت تيمة مغايرة، كتخيل ما يقع في الآخرة من محاكمات للشعراء والأدباء، وهذا ما نجده عند أبي العلاء المعري، ويرجع ذلك إلى اختلاف الهدف في بناء تلك الرحلات، فإذا كان المحاسبي ومن سار على دربه ينطلقون من خلفية دينية ولغاية إصلاحية لتقويم الناس وهدايتهم، فإن خلفية المعري في رسالته؛ أدبيةٌ تتوخى تَخَيُّل عددٍ من الأدباء في الجنة وآخرين في النار مع إيراد الشواهد والحكايات التي تبرر وجودهم هنا أو هناك.

ولا يستبعد أن يكون الزبيري قد اطلع على "رسالة التوابع والزوابع" لأبي عامر بن شهيد الأندلسي (ت ٤٢٦هـ) وخاصة في تحليقاته مع توابعه من الجن وزوابعه من الشياطين وبرفقة رئيس جنّه زهير بن نمير الذي رافقه في رحلاته([2])، وفي رسالة ابن شهيد قيمة فنية وأدبية ونقدية مهمة سبقت رسالة المعري بنحو عشرين عاماً، وجحيم "دانتي" الإيطالي بأكثر من ذلك. كما لا يستبعد أن يكون قد اطلع على "رسالة الخلود" "لمحمد إقبال"، وخاصة إذا ما عرفنا أنه في مقامه بباكستان قد ترجم شعر إقبال ليس عن الأردية مباشرة فهو لم يكن يعرفها ولكنه —كما يقول المقالح-:»قد استعان بالأستاذ محمد حسن الأعظمي لكي يقدم له معاني المقطوعات والقصائد الشعرية نثراً مقتصراً فيها على المعنى الأصلي،وتعد من أفضل التجارب في نقل شعر إقبال إلى العربية »[3] وقد ترجمها ما بين مقاطع قصيرة ورباعيات[1].وهو بذلك قد اقترب من

([1]) ينظر: الحارث بن أسد المحاسبي: التوهم؛ البعث والنشور.تحقيق: أبو اليزيد العجمي، الزقازيق، دار الأرقم، د.ط، د.ت

([2]) ينظر: ابن شُهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، بيروت، دار صادر،د.ط، ١٩٨٠م.

([3]) عبد العزيز المقالح: نماذج من شعر محمد إقبال.مجلة دراسات يمنية،صنعاء،مركز الدراسات والبحوث اليمني، العدد ٥٨،يوليو — سبتمبر ١٩٩٨م.ص ١٩.

فكر إقبال وعالمه وسواء كان قد اطلع على رسالة الخلود عن الأردية أم مترجمة إلى العربية فلعلها كغيرها واحدة من المصادر التي تأثرت بها رواية"مأساة واق الواق"فإذا كان إقبال قد رسم في رحلته في الأفلاك تصوره للمدينة الفاضلة في فلك المريخ –كما يقول عبد الحميد إبراهيم – فإن الزبيري» قد قام برحلة إلى العالم الآخر لكنه امتاح فيها من التراث الإسلامي، واستعار كثيرا من مواقف الإسراء والمعراج.. والذي يهمنا من رحلته هو تصوره للجنة،فقد كانت نموذجا للمدينة الفاضلة التي يحلم بها وكانت امتدادا للتراث الشفهي الذي يركز على تغيير الداخل بالدرجة الأولى »[٢].

وتأتي خصوصية الرواية في أن الزبيري كانت له خلفيته الأدبية والدينية والوطنية في آن واحد، لذا كانت رحلته تهدف إلى استنهاض أبناء الوطن، و إدانة حكامه وتعذيبهم في جهنم بسبب أفعالهم، وتقديم كل ذلك في صورة أدبية جاءت أقرب ما تكون في ثوب مختلف عن أدب رحلات الآخرة، إنها في صورة روائية تستفيد من الموروث وتقدمه في شكل الرواية الحديثة، وإن كان يختلط فيها الخطاب السياسي مع فنية الرواية وشعريتها فذلك لأنها مثل » أدب الزبيري خطاب أدبي خافت أو مهموس، وصوت سياسي عال، ولكن ما يشفع لها ارتباطها بقضية وطنية كبرى من جهة، وطور مبكر في ولادة الرواية اليمنية ونشأتها من جهة أخرى »[٣]، وهي بدون شك تشكل مرحلة مهمة في مسار تطور الرواية اليمنية وجزء من بنيانها المتأثر بالموروث.

وكما كان تصوير الأحداث العجائبية الغيبية في رواية» مأساة واق الواق «فإن ما جاء في رواية» أضبارة جمهورية الانتفاخ «قد تَمَّ الاستفادة فيه من موروث ديني لكنه يتعلق » بالقيامة «حيثُ يبنى الحدث على فانتازيا لحدثٍ مستقبلي، ستتمُّ أحداثه في عام ٢٠١٤م،»حين قَدَّم أحد الباحثين في"جمعية التاريخكنولوجية"المبسترة تصوره عمّا سيحدث من عجائب لا تخلو من إسقاط على الواقع، هذا الحدث الغريب الرمزي يقول: إن القيامة التي قامت في تلك السنة ليست إلا خدعة من الحكومة، حيث قامت وبالاستعانة بسلاح

([١]) ينظر: ديوان الزبيري: بيروت،دار العودة،ط١، ١٩٨٦م ص ٦٣١-٦٨٩.

([٢]) عبد الحميد إبراهيم: مقدمة رواية مأساة واق الواق.ص ٨.

([٣]) هشام علي: الخطاب الروائي في اليمن، مرجع سابق. ص ١٥١.

المهندسين من القوات المسلحة بتأخير شروق الشمس عدة ساعات، ونصبوا فوق قمة جبل عيبان شمساً اصطناعية ضخمة، فبدا الأمر لسكان صنعاء وكأن الشمس قد أشرقت من جهة الغرب، وهو ما يعني في أذهان الناس أن القيامة قد قامت.. »(الحلقة ٥).

وهنا يأتي الحدث الثاني المتمثل في أمر الحكومة، فعلى» الأثر صدرت التعليمات من الحكومة بإخلاء المدينة، والتوجه إلى مدينة عدن باعتبارها، كما جاء في الكتب السماوية أرض المحشر.. «ينساق الناس وراء الخدعة، ويصدقونها، لكن ذلك لا يدوم طويلاً، فبعد عدة ساعات يكتشف سكان صنعاء الخدعة،» فما كان منهم إلا أن عادوا مسرعين إلى المدينة «وتأتي ذروة تصوير الحدث ورمزيته، وخياله في ما سيشاهدونه بعد ذلك حيث تتحول المدينة» إلى مجرد قاع مليء بالحفر والقمائم والفئران »، وهذا تصوير مبالغ فيه لما يريد الكاتب طرحه من صورة لواقع المدينة بإسقاط يتحول إلى نوع من الاتهام غير المباشر إلى الحكومة، وبأسلوب فانتاستيكي.» ويعتقد المؤرخ"الحاج جُعْم": أن القوات المسلحة الباسلة هي التي نفذت في ظرف ساعات محدودة تلك العملية التاريخية المذهلة، عملية نقل مدينة صنعاء بما فيها من بضائع ومبان وأثاث وشوارع، وكل ما له قيمة إلى مخازن الدولة »(الحلقة ٥). وبصرف النظر عن المغزى السياسي الذي قد يرمي إليه تصوير هذا الحدث وإيراده، فما يعنينا فيه هو الجانب الفني في توظيف العنصر الديني المتمثل في حدث القيامة كحدث غيبي وتصويره بطريقة فانتازيه، وهذا دأب الكاتب في كتاباته القصصية الطويلةو القصيرة كما يلاحظ أحد الباحثين، فإن وجدي الأهدل» يتميز الحدث لديه باللامعقولية في طابعه العام،بحيث يأخذ بعداً فنتازّياً مغرقاً في الخيال، وهو بهذا يخرج عن المألوف في القصة التي غالباً ما تتسم بالواقعية، وتعرض أحداثاً يمكن أن تقع على الحقيقة »[1].

١-٢: العجائبي الخارق:

([1]) ينظر: على ربيع الخميسي: فنيات القصة القصيرة عند وجدي الأهدل، مجلة الحكمة، العددان: ٢١٩، ٢٢٠، صيف ٢٠٠٢م، ص ٩٢.

تعد قصص الخوارق، أو حكاية الأحداث غير العادية الشكل التاريخي في مقابل الأسطورة التي هي قصة مخترعة لغرض تفسير الأحداث الطبيعية الخارقة والظواهر الإنسانية كالأحلام، وأما قصة الخوارق فإنها» ليست مخترعة إنها شكل تاريخي، بمعنى أن لها أساساً تاريخّياً اعتراه الخلط، وأصبح غامضاً نتيجة للإضافات المتأخرة.. ونجد فيها – بصفة أساسية–نواة الحقيقة مهما اعتراها من تشويه »([1]).

وعنصر الخوارق، وإضفاء الغرابة على الحدث، وخلق العوالم الخيالية غير المألوفة هو من أهم العناصر التي ترتكز عليها الحكايات العربية ممثلة في الليالي،و حكايات الجن.

وما سنتناوله هنا من الخوارق مقتصر على الخوارق المرتبطة بالعالم الواقعي البشري وليس بما هو فوق طبيعي حيث سندرسه فيما بعد في الحدث الخرافي.

والحدث الذي نعنى به الآن حدث عجيب وخارق، ولكنه من عمل البشر، وإن استعان بقدرات غيبية لكن البطولة والتنفيذ للإنسان وحده، ومن ذلك ما نجده في الرواية اليمنية التي تأخذ من تلك الأحداث العجائبية الخارقة بنوعين:–

النوع الأول: الأحداث الخارقة المتمثلة في قصص كرامات الأولياء ومعجزاتهم سواء منها ما حدث في الماضي – وهو الغالب –أم ما سيحدث في المستقبل ويختص به المهدي المنتظر وحده.

والنوع الثاني: الأحداث الخارقة المتمثلة في قصص الوعظ والإرشاد.

والأول: يبرز في رواية» سعيد «فيما حكته المرأة العجوز لسعيد عن كرامات الزيلعي، وكرامات عبده التقي اللذين قاما بإكرام ضيفهما السيد العيدروس حين أَلَمَّ بهما، وليس لديهما ما يكرمانه به، عند ذلك تحدث الكرامة ويجترح العبد فعلاً معجزاً وحدثاً خارقاً، وذلك حين» جاء بقدرين صبَّ فيهما الماء ووضع قدميه تحتهما، وإذا بأحدهما أرزاً يغلي، والثاني لحماً طرياً ينضج »(ص٢١٦)، هذا الحدث الذي يقوم به العبدُ يَعَزُّز بحدث آخر يشاركه فيه سيده الزيلعي ويكمله، وهو أنه حين» عاد الزيلعي فشاهد ما عمله العبد لم يبق عليه إلا أن يأتي

([1]) فوزي العنتيل: عالم الحكايات الشعبية، مرجع ص ٨.

بالصحون، والملاعق والفناجين »، ويأتي بها من حضرموت بلد الضيف، بل ومن منزله تحديدًا،» وبعد لحظةٍ قَدَّموا الْقُوتَ للسيد العيدروس، فرأى اسمه على جميع القدور والصحون وغيرها. وأدرك أن الزيلعي جلبها في تلك اللحظة من حضرموت»(ص٢١٦).

هذا الحدث نلاحظ أنه يتعالق مباشرة مع الحديث المذكور في قصة نبي الله سليمان مع بلقيس، وذلك من خلال شيء ما يُجْلَبُ في نفس اللحظة من مكان بعيد، ويعد بمثابة إثبات معجزة المضيف وقدرته، وتكريماً للضيف وإدهاشه، إذ إنَّ أحب الأشياء إلى الإنسان ما يألفها، وليس أحب إليه من أشيائه وآنيته التي كتب اسمه عليها، أو من عَرْشٍ وجد نفسه فيه. ومن هنا تتناص الأحداث وتتفاعل مع بعضها، فهذا عبدٌ صالح يأتي بالصحون والأواني من حضرموت هو الزيلعي أحد الأولياء، وهناك عبد صالح عنده علم من الكتاب يأتي بالعرش من مأرب، وكلا الحدثين قام على نقل شيء ما من مكان بعيد ليقدم للضيف. وإذا كان العرش لم يخبرنا القرآن بعد ذلك بمآله، هل ظل في الشام أو أُرجِع إلى اليمن؟! فإن الأواني تخبرنا القصة بعودتها إلى مستقرها» فبعد أن أكلوا وشربوا عادت الصحون إلى مقرها في حضرموت، وطلب العيدروس الإذن والبركة والدعوة الصالحة من الزيلعي »(ص٢١٦). ومن خلال علاقة الحضور والغياب تتضمن هذه القصة–كما رأينا–قصة سليمان بأبعادها، وتحتويها لتحيلنا على فعل الإعجاز وكرامات عباد الله الصالحين، وتلتقي في كليهما الدلالة الدينية والمرجعية الواحدة.

والحدث الآخر يقوم به نفس الولي–الزيلعي–دون مساعدة من أحد، وهو مما ترويه المرأة العجوز أيضاً. ويقوم على اختراق المكان والزمان، هو حدث نقل التاجر البصري إلى بلده، تقول الحكاية:» ولما كان الليل جاء التاجر فأجلسه الزيلعي بجانبه على قاربه الصغير، ولم تَلُحْ تباشير الصباح إلا والتاجر في البصرة، فسار إلى أهله وأخبرهم بالخبر فلم يصدقوه، وذهبوا جميعاً، فوجدوا الزيلعي قد مات بعد أن أوصى أن يقذف بقاربه في اليم ليحمله إلى حيث يجب أن يدفن، ولم تكن إلا لحظة، وإذا بالقارب في الغدير، حيث دفن الزيلعي، وحضر دفنه السيد العيدروس، وجميع الأقطاب والأولياء »(ص٢١٦–٢١٧).

ويمكننا أن نتساءل عن هذا الحدث الخارق، هل دفع الزيلعي حياته ثمناً له؟ وذلك لكي يقوم بإيصال الرجل الذي جاءه يبكي لأن العيد قد جاء وهو بعيد عن أهله، بسبب تأخير العيدروس له، ومماطلته إياه عن دفع ثمن تجارته؟! وهل في هذه الحكاية تفضيل لولي على ولي،

تفضيل للزيلعي على العيدروس، حيث يقوم الأول بتصحيح ما أخطأ فيه الآخر؟ ثم لماذا يموت بعد إيصاله للتاجر؟! هل انكشف سر يرتبط بحياته؟ هل كان إخبار التاجر لأهله بالخبر علة للموت؟! وهل ذهابهم إلى الولي سبب فيه؟ ثم متى أوصى؟ ولمن؟ وهل كان لديه علم بموته في تلك اللحظة حتى يوصي؟ كل تلك الأسئلة وغيرها تزدحم في ذهن القارئ حين يرى اختزال الأحداث، وتكثيفها في هذه القصة التي لا هم لها سوى التركيز على الإعجاز في الفعل، والانتقال الخارق في الزمان والمكان، لأن انتقاله إلى البصرة حّياً بالتاجر قد قطع فيه المسافة المكانية في وقت أطول من عودته ميتاً، فإذا كان الذهاب»في الليل إلى تباشير الصباح"فإن العودة تمت في لحظات بل لحظة:» ولم تكن إلا لحظة، وإذا بالقارب في الغدير»، وهي المنطقة التي فيها ضريحه ومزاره بعد ذلك. إذن فتركيز الحكاية على المعجو ة المتمثلة في الحدث الخارق في الذهاب والإياب هي التي أغفلت الإجابة عن أسئلة كثيرة، بل ولعل ذلك هو مما يجب التسليم به والإيمان دون تدخل للعقل، لأن المعجزة أمر لا يستجيب لمنطق الواقع. واختراق المكان من الأمور المعتادة في قصص الأولياء، فانتقالهم عبر المكان،و في لحظات من الزمن يحيلنا إلى عالم متنوع من القصص، وإلى كرامة لصنف من البشر المقدس، أطلق عليهم»أصحاب الخطوة»، وتصور الحكايات الشعبية عنهم الكثير من الكرامات والحكايات، وقد تضمنت الرواية اليمنية بعض تلك الحكايات.

ففي رواية» يموتون غرباء »، نجد السيد أمين» يحضر صلاة الجمعة دائماً في ثلاثة مساجد–في الشهر–في المسجد الأقصى حيث أسر ي بالنبي، ومرتين في مكة، وأخرى في المدينة.. «هذا الانتقال عبر المكان في الحكاية يكون بوسيلة، يفترق الناس فيها إلى فريقين: البعض يقول:» إن حصان النبي–البراق–يأتي ليحمله »(ص٥٥)، والبعض الآخر يقول:» إن الملائكة تحمله وهو يلبس ملابس بيضاء تشبه ملابس الملائكة وتطير به إلى هناك"(ص٥٥). وكلا الو سيلتين غيبّي مقدس، وهما يزيدان من أهمية المعجزة ومكانة الولي، وتلك وجاهة ُتعطى لبعض الأولياء، فإذا كان السيد أمين يصلي الجمعة في مساجد متباعدة، وينتقل أربع مرات في الشهر، فإن وّلياً آخر هو» سي أمكوفيه «ينتقل في اليوم الواحد إلى تلك الأماكن المقدسة أكثر من مرة فقد» كان يصلي العصر في القرية معهم ويصلي المغرب والعشاء في مكة أو في المدينة إلى جوار قبر الرسول «وذلك ما يؤكده الجد قوسم في رواية» هموم الجد قوسم «ليزيد من

إقناع المستمعين، بل» إنه بنفسه قد شاهد هذا المبروك، وهو يطير في اتجاه مكة »(ص٢١).

وإذا كان السيد أمين ينتقل بوسيلة فإن» سي أمكوفيه «يطير في الهواء بنفسه، وذلك حتى يقوم بأفعال إنقاذية لنجدة المحتاجين، الذين يستنجدون به، فهذا الولي ينقذ الصيادين في وسط البحر من النسور المفترسة التي تنقضُّ عليهم وعلى صيدهم، فلا يجدون منقذاً سوى أن يستغيثوا به،» ونحن حين نلاحظ تلك النسور تحوم على مركبنا، نهتف جميعاً، ونردد بصوت جماعي» يا سي أمكوفيه «وما هي إلا ثوانٍ حتى يمر على مركبنا بشحمه ولحمه، وجميع تلك النسور المفترسة تتساقط صرعى في البحر ... »(ص٢١).

هذا التأكيد من الراوي على أنه يمر عليهم بشحمه ولحمه هو من أساليب السرد والإقناع في الحكايات الشعبية لتأكيد كرامة الولي، وحضوره الشخصي لإنقاذهم، أبلغ في الدلالة على قدرته الخارقة ومكانته، وبالتالي فلا بد حينئذ من إزالة الخطر كرامة لحضو ه، ويزول الخطر هنا بسقوط النسور المفترسة صرعى في البحر.

وثمة حدث آخر تورده الرواية ذاتها، ولكن عن ولي آخر هو» الشيخ يونس »و هذا الحدث هو القدرة على علاج العقم، فهذا الولي له مزاره الخاص، في قبره الذي يوجد على حافة الشاطئ، ومن زاره من النساء أو الرجال فإنه يشفى» كل من زارته ورمت في بحره العميق بالموز والبيض والكعك، ثم دخلت في بحره لا شك أنها ستنجب صبياناً وبناتاً كثيرين.. وما أكثرهن النساء العقيمات، ولربما الرجال–أيضًا–الذين زاروه، وسبحوا في بحره، فأنجبوا.. »(ص١٦١).

تلك الأحداث من كرامات الأولياء تو ى بصيغة الماضي، فهي قد وقعت وانتهى زمنها–كما تقول الحكايات–وتذكر للعبرة والتصديق، ويجمعها الفعل» كان «كدالٍّ عجيب هو خزانة الماضي ومنجم الحكايات، أما فعل الاستقبال، وبالتحديد الفعل» كن «الذي سيقوله الولي الأكبر والمخلص الأعظم وهو الشخصية التي دارت حولها الكثير من الحكايات، فإن ذلك سيتحقق بحضوره ليملأ الأرض عدلاً كما ملئت جَوْر ا، ذلك هو المهدي المنتظر، والذي تحولت شخصيته إلى رمز للخلاص، وأصبحت من النماذج العليا الكامنة في اللاوعي الجماعي–كما حددها كارل يونج–في دراساته، ووفق هذه الرؤية ترى سيزا قاسم أن» نموذج الإمام «أو» المهدي المنتظر »» من النماذج التي عاشت في التراث العربي، وأخذت أبعاداً ضخمة في جميع مراحل التاريخ الإسلامي، والذين درسوا ظاهرة المهدي المنتظر يرون أنها لعبت دوراً خطيراً في

الإسلام »[1].

وهي تستدل بما طرحه أحمد أمين في مقارنته بين الشرق والغرب، فالغربيون أكثر نظراً إلى الواقع، فهم واقعيون أكثر من الشرقيين، لأن الشرقيين أميل إلى الدين وأكثر اعتقاداً بأن العدل لا يأتي إلاّ مع الدين، وفكرة المهدية فكرة دينية تتمشى مع هذه الأغراض[2].

وفكرة المخلص القادم» قد شاعت في الأدب العربي المعاصر بشتى أجناسه وعناصره، سواء في الرواية أو المسرح أو القصة القصيرة أو الشعر، فالاعتقاد بالمخلص أو المنقذ أو المحرر شائع في كثير من الديانات الشرقية بل في غيرها من الديانات سماوية كانت أم غير سماوية»[3].

وكذلك تبرز شخصية المهدي على لسان شيخ الطريقة المرجانية، في رواية» سعيد «الذي سيخرج حين تلم بالعرب البوارج الحربية والمدافع والقنابل الغربية،» وسيسلحه الله بقول: كن، فإذا قال للشيء: كن كان »(ص٢١١). وحين يستنكر بطل الرواية هذا الكلام، والموقف المتخاذل والاستسلام العاجز يؤكده الشيخ بإيمان من خلال هذا الحوار:

«-وهل يستطيع المهدي مقاومة الأساطيل الأوروبية والجيوش الجرارة؟!

-طبعاً؛ لأنه عندما يرى بوارجة، يقول لها: كوني رماداً، فتسقط كومة من الرماد، وعندما يرى جيشاً ولو كان عشرين ألفاً من المقاتلين، فإنه يقول لهم تسمروا في الأرض، فتشل حركتهم ... »(ص٢١٢).

والاعتقاد بظهور المسيح أو انتظار رجعة المخلص» وليد العقل الجمعي في مجتمعات تفكر تفكيراً ثيوقراطّيا في شئونها السياسية وبين شعوب قاست الظلم، ورضخت تحت نير الطغيان، سواء من حكامها أم من غزاة أجانب، وفي ظل التفكير الديني تتعلق الآمال بقيام مخلص أو محرر يملأ الأرض عدلاً كما ملئت جوراً »[4].

وهكذا يوظف هذا النموذج في الرواية، ليدل على وضع اجتماعي راهن، ومعتقد ديني قائم

---

(1) سيزا قاسم: روايات عربية؛ قراءة مقارنة، الدار البيضاء، شركة الرابطة، ط١، ١٩٩٧م، ص ٣٤.

(2) نفس المرجع: ص ٣٥.

(3) مراد عبد الرحمن مبروك: مرجع سابق، ص٩٦.

(4) أحمد محمد صبحي: نظرية الإمامة لدى الشيعة الاثنا عشرية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٣م، ص٣٣٩.

وارتباط بالموروث، وتفاعل معه، وحالة من العجز والانتظار لفعل خارق سيقوم به الإمام المنتظر حين يأتي لينقذ الناس.

النوع الثاني: الحدث الذي تورده حكاية وعظ وإرشاد، ليس أبطالها من الأولياء، وليست مرتبطة بهم، وإن كانت لا تخرج تماماً عن المرجعية الدينية تكون الأرض أو الحفرة هي التي ترسم الحدث، وتمثل البطولة فيه. في رواية» ربيع الجبال «يروي البجلي-أحد رواة الحكايات في القرية-قصة الحاج المسكين الذي رحل برفقة صاحبه فطمع الأخير في نقوده، وفي الطريق وبمعزل عن الناس قتله بثلاث طعنات: في بطنه، وقلبه، وخصيتيه، » فمات الرجل، وبعد أن مات قام صاحبه الشرير، فأخذ صرته من النقود،و حفر له حفرة، وحين أراد دفنه تشبثت به الحفرة، فلم يخرج منها،.. إنها إرادة الله، وعدل السماء، الصاحب الشرير ما زال في الحفرة، والصرة معه ... »(ص٦٨).

ويقف السرد عند هذه النقطة المدهشة، والحدث في ذروته، لينقلنا الراوي إلى حال المدينة، دون إكمال لما حدث، ولنا أن نأخذ العبرة، ونتقبل الإرادة، وعدل السماء في عقاب المجرم، ويضعنا في مدار الحكاية، وكأنه يزج بنا للدخول في دائرة سحرها، لنضيف من خيالنا كما فعلت المدينة التي سارت إلى موقع الحفرة» ويصمت بعدها لا يقول شيئاً، ثم يشق طريقه بعينين زائغتين وسط الزحام: ليعلم الحاضر الغائب، وتسير المدينة من بعد ذلك كلها – قبل أن يسمع الناس عن السيارات–على الأقدام، ويعم المدينة الرعب والفراغ، ورغم أن الناس لا يرون شيئاً، ولكن اللحظة الزائفة بإيحاء الصراع الداخلي تجعل كل الذين يذهبون إلى تلك البقعة، لا يرون صدق ما قاله البجلي فحسب، وإنما يضيفون إليه من خيالهم أهوالاً كثيرة ... »(ص٦٨).

تلك هي الأحداث الخارقة التي تضمنتها الرواية في إطار بنائها الكلي، لتفتح لنفسها جسراً إلى سحر الحكاية، وعجائبية الفعل الخارق.

١-٣: عجائبي المسخ والتحويل:

تأخذ مفردة» المسخ «في اللسان العربي معنى» التحول من صورة إلى صورة أقبح منها، وقلب الخلقة من أصلها إلى شيء آخر »([1])، أي أن الانتقال يكون من حال عليا إلى حال

([1]) ابن منظور: لسان العرب، مادة(مسخ)، ٤١٩٩/٥.

دنيا، فقد جاء في القرآن الكريم: ﴿ ولو نشاء لمسخناهم على مكانتهم فما استطاعوا مضّياً ولا يرجعون ﴾ [يس:٦٧]، فاستخدام هذه الكلمة يوحي بأن المسخ إنما يكون انتقالاً من أعلى إلى أدنى، وقد أشار إلى ذلك ثروت عكاشة في تقديمه لترجمة كتاب» مسخ الكائنات «لأوفيد. كما فرّق بين مفردة» المسخ «وثلاث مفردات أخرى في مجال عقيدة التناسخ هي:» النسخ؛ وهو نقل الروح إلى جسم أرفع، والمسخ؛ نقل الروح إلى ذوات أربع، والفسخ؛ نقل الروح إلى الحشرات، والرسخ؛ نقل الروح إلى النبات والجماد »([1]). وكل ذلك التحول والمسخ متحقق في قصص الموروث العربي وخاصة في"ألف ليلة وليلة"،» حيث يتحول الآدميون في هذه الحكايات إلى حيوانات مختلفة، وتدعو تفاصيل هذه التحولات الخلقية، من الصورة البشرية إلى الصورة الحيوانية إلى الاهتمام بتوظيفها الدلالي، وتكرارها بطريقة نمطية معينة، تمكننا من استخلاص معان أدبية ورمزية.. »([2]). ويزيد ذلك في ثراء الجانب العجائبي في السرد، وينقل الأحداث إلى عالم متحول غير ثابت.

وذلك الابتكار العربي الذي تحقق في هذه التقنية الأدبية للحكايات العربية يحسب للخيال العربي المتمثل في المنجم الخالد» ألف ليلة وليلة »، ولكنه كتيمة أدبية قد عرفته الآداب الأخرى بصفة عامة، وذلك لأن» موضوع التحولات، ومسخ الكائنات بطبيعته يكتسب أبعاداً وإيحاءات خاصة، ويناقشه الدارسون باعتباره تيمة أدبية تشير إلى الانفصال بين الجسد والوعي أو العقل، وبين الشكل والجوهر، وذلك عندما يحدث الانقلاب من خلقة إلى أخرى، ولكن مع استمرار الإدراك الداخلي للشخصية الممسوخة »([3]).

ومن ذلك ما تصوره الحكايات عن الشعور الإنساني الذي يعانيه الحيوان الممسوخ حين يباع فيه ويشتري، أو حين يضرب ويهان، ونحن لن نستطرد في هذا المجال حول الحديث عن أنواع المسوخ، لأنها متعددة، ودراسته-كما هو معروف-تقع في مجالات تتراوح بين علم

([1]) أوفيد: مسخ الكائنات، ترجمة وتقديم: ثروت عكاشة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٩٩٢م، ص٢٧.

([2]) أميمة أبو بكر: المسخ في حكايات ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مجلد ١٣، العدد ١، ربيع ١٩٩٤م، ص ٢٣٩-٢٤٠.

([3]) نفس المرجع، ص ٢٤٠.

الأنثروبولوجيا، والفلسفة، وعلم النفس وعلم الجمال، ودراسة الأديان وغيرها ولكن ما سنستدل به من ذلك هو ما نجده في الرواية اليمنية من توظيف لهذا المعطى العجائبي، في بناء أحداثها، وتصوير عالم شخوصها، وبالنظر والاستقراء في الرواية نجد أن لدينا ثلاثة نماذج لأحداث المسخ والتحويل، تقدم في روايتين، وفي إطار ما نحن بصدده من الحديث عن العجائبي، وثمة أحداث مسخ وتحويل تقدم في إطار الحديث الخرافي سنقف عندها لاحقاً.

والمسخ والتحويل في إطار الروايتين:» ركام وزهر»،» ومأساة واق الواق «يقدم وفق طرائق أو تقنيات عرض الحدث–كما سنرى–وينقسم إلى: حدث يعرض في صورة حلم، أو حكاية، أو رحلة متخيلة.

ففي صورة الحلم ما نجده في رواية» ركام وزهر «في ما سيراه الزمنتال في البئر من مسخ للقتيل الذي كان قد ألقاه مع عدد من رفاقه بتوجيه من أم الخير، بعد حادثة قتله حين حاول سرقة الزورع، وتظل القصة بشخصياتها المشاركة في بناء أحداثها ماثلة في الحلم–أيضاً–ولكن بشكل عجائبي، يفارق الواقع، ويسقط عليه أبعاداً نفسية كابوسية، وتبنى الأحداث فيه بتسلسل منطقي وطبيعي،» خطر له أن ينزل إلى البئر ويتعرف على غريمه المسجون، فربط نفسه إلى حبل موصول إلى شجرة"الطنب"*، لا يدري من أين أحضرت أم الخير ذلك الحبل، وقدمته إليه، بطيب خاطر، ولعلها كانت مشتاقة مثله لمعرفة حال سجين البئر، وابتسم لأم الخير، وسقط مع الحبل في جوف البئر. وكانت دهشته فظيعة »(ص٣٨)، من هنا تبدو المفارقة،ووصف التحول:» وجد الرجل حيّا في قعر البئر، وكانت قدماه قد تحولتا إلى ذنب كبير، ويداه إلى زعنفتين، لكنه ظل محتفظاً بوجهه الآدمي.. »(ص٣٨).

صورة من المسخ تجمع بين البشري والحيواني المركب من زعانف وذيل كبير، وكل تركيبة تحيل إلى نوع من الحيوانات. هذا المزج من المسخ يوضع في صورة كابوسية ويبدأ حوار الغريمين بعد تعارفهما:–

« قال الذي في الماء، للمعلق في الهواء:

– لماذا قتلتني يا هذا؟!

* الطنب: اسم لنوع من الشجر فروعه كبيرة تستخدم أخشابها في النجارة.

- رد عليه قائلًا: وأنت كيف تبيح لنفسك أن تسرق حظي؟ لقد كانت حياتي كلها في الميزان، وأتيت أنت لترجح كفة نحسي ... »(٣٨).

ويستمر الحوار في شكل هجوم ودفاع يعيد سرد الحدث، ويصف كل منهما مشاكله، فيبدو السارق ضحية لظروف الحاجة والفاقة، وعوز المرض الذي يهدد ابنه وعند هذه النقطة من الجدل بين الزمنتال والمقتول، يفيق من نومه مذعوراً ليجد أم الخير تواسيه، وتسرِّي عنه، كما وجدها من قبل تعينه على التخلص من جثة القتيل اللص، ليكون الحلم صورة مكررة للحدث الواقعي وتلخيصاً له.

ذلك كان ما أوردته الرواية عن طريق الحلم أما الحكاية أو ما يسميها الكاتب"أخبارًا"تذكر في نفس الرواية وتأتي عن"الأحواز الغربية"، وهي المنطقة التي ذهبت» حليمة «مع زوجها المنوبي للعلاج فيها، لدى المخلوقة التي تعرف في المووث الشعبي» بالبده »-وقد سبق الحديث عنها-فإن تلك الأخبار، تصف أحداثاً من التحول وليس المسخ المطلق، هذا التحول يكون ضمن عدد من الخيارات التي تعرضها هذه» البده «عن طريق ابنة أختها للسيدة لطيفة، صاحبة الحيلة والمقترح في التخلص من أختها وزوجها حين ضاقت بهما» قالت السيدة وهي تتخيل صورة لمسخين اثنين يتآمران، ويتشاجران في دارها: أي صورة يا مريم، تقبلين تحويلهما إليها؟ فما عدت أطيق صورتهما كبشر، قالت مريم وهي تضحك بحذر: التي تروق لسيدتي، ولكل حال ثمن، ولعلهما أقرب الناس إلى شكل الخنازير »(ص١٨١) ذلك المقترح يظل مشروعاً لا تخبرنا عنه الأحداث القادمة من الأحواز الغربية، وما يصلنا هو تحويل عجيب، ولكنه يظل في قالب إنساني، لا يخرج بالخاضعين له عن طبيعتهم البشرية، ولكنه يحدث فيها تحولاً في الأدوار لأن» البده العارفة الحافظة عن ظهر قلب مكنون مشاعر حليمة، قد قررت لهما نهاية كل مساء جلسة علاجية، فهما يشربان قبل الجلوس للعلاج شراب البهارات المنتخبة، وبعدها تتحول الأدوار بين الزوج وزوجته، ويحمل المنوبي شبق امرأة تطلب الإشباع من رجلها، الذي تحول دوره إلى حليمة. وفي الصباح التالي تعود الأدوار المتحولة إلى أجسادها الأولى التي ما غابت عن هيئتها.. »(ص١٩٦، ١٩٧).

هذا التحول العجيب يأخذ الكاتب فيه بسبب من الخيال، ليثري نصه بفتح كوة إلى عالم الحكايات الموروثة، وذلك من خلال ثلاثة عناصر هي: شخصية(البده) تلك الشخصية

الخرافية، ثم المكان الذي هو موطن تلك الشخصية ومقر نشاطها، وهو كما سنرى يمثل عالمًا عجيبا،» فالأحواز الغربية أو أحواز الغرب «هي المكان الذي يقترن اسمه بعالم البدات والجنيات في الموروث الشعبي اليمني. ثم العنصر الثالث: وهو الحدث المتمثل في التحويل الغريب في الأدوار لغرض التشفي، والعقوبة لحليمة وزوجها اللذين يمثلان عنصر الشر في الرواية.

وفيما يراه بطل رواية» مأساة واق الواق «في رحلته إلى العالم الآخر نجد نوعاً من المسخ يأخذ طابعاًر مزياً، وبعداً إيديولوجيًّا لا ينفصم عن بناء الرواية عموماً وأحداثها التي بنيت على شكل رحلة للبحث عن الوطن، هذا المسخ يحيل إلى قصة أسطورية – سبق الحديث عنها–هي أسطورة فأر سد مأرب، والحدث الجديد الذي نريده هنا هو وصف للمسخ في إطار العجيب الذي يشاهده» العزي محمود «في رحلته يستثمر فيه الحكاية الأسطورية ويسقطها على الواقع، ويصور بها هدفاً يثري روايته من ناحية الخيال، ثم يعزز الغرض الثوري الذي يقف كخلفية واضحة وملحة في بناء الرواية.

هذا المسخ يصفه لنا الراوي لحظة حدوثه، ويلتقي فيه البشري بالحيواني بشكل عجائبي نورده كاملاً هنا:» وراح العزي محمود يسرح ببصره إلى آماد بعيدة في أغوار الجحيم، فتراءى له من هذا البعد شبح فأر ضخم، تحيط به مجموعة كبيرة من الفئران، وتقلده في تحركاته، وأثاره هذا المنظر الغريب، فتحركوا نحوه، وما كادوا يقتربون من مكان الفئران حتى لفت نظرهم شيء على رؤوس الفئران يشبه العمائم، تتدلى من كل عمامة عذبتان واحدة من الخلف منسدلة على عنق الفأر ممتدة إلى مؤخرة ظهره، وأخرى منسدلة على خده الأيسر، واتجه الزوار إلى عاهل الفئران الأكبر، فإذا به يقبل عليهم، ويخرج لسانه كمن يتلمظ ليقضم شيئاً، والحقيقة أنه كان يكافح، ليتحول إلى مخلوق ناطق، وتمت المعجزة، وبدأ الكلام.. »(ص١٢٣،١٢٢)، ولا يخفى هنا التأثر بالموروث الحكائي العربي المتمثل في حكايات"كليلة ودمنة"من خلال حوار الحيوانات وحديثها، وإن كان يقدم هنا في قالب رمزي أسطوري وفي حدث عجائبي، ومن خلال علاقة الحضور والغياب نستنتج تلك الخلفية التي يتم التناص معها والتفاعل مع فكرتها، فيحاور العزي محمود الفأر طويلاً، ويعرف منه سبب هذا المسخ وحكايته، ويحاكمه باسم الشعب على فعلته بسد مأرب، ويبرئ الفأر نفسه ويلقي باللوم على سكان مأرب أنفسهم الذين تخاذلوا وفروا وانهزموا وكان بإمكانهم إعادة البناء، مرات ومرات. ثم يبين الراوي الرمز الذي قصده من تلك

الحكاية ويبين سبب المسخ حين يعرضها على لسان الفأر» نكبتي آتية من أن معظم الذين حكموا مأرب خلال ألف عام، اضطلعوا بمهمة التخريب المستمر، كأنهم يتشبهون بي دون قصد منهم، لذلك ابتعثتني إرادة الله، وأدخلتني الجحيم، وضخمت جثتي، كما ترى لأكون قائداً لهذه الفئران، التي كانت آدمية مثلكم، فعوقبت بالمسخ والإذلال، أما المسخ، فهي كما تراها أصبحت فئراناً شائهة مثلي، وأما الإذلال فحسبك أني قائدها، بعد أن كانت تتعالى على سلالة حمير وَمعين وقتبان، وتتخذهم عبيداً أو شبه عبيد »(ص١٢٤).

تلك كانت الأنواع الثلاثة التي تشكل منها الحدث العجائبي فيما تضمنته الرواية اليمنية من حكايات وموروثات قصصية.

وننتقل الآن إلى الحدث الخرافي:

(٢)-الحدث الخرافي:

يدل الجذر اللغوي للخرافة على»فساد العقل من الكبر »[١]، ومن»فسد عقله بسبب ذلك فهو خَرِف»[٢]، وكانت الدلالة اللغوية هذه موجهةً للدلالة الاصطلاحية، حين اصطلح على معنى الخرافة بأنها»الحديث المستملح من الكذب»[٣]، فالكذب الذي هو نوع من فساد العقول، يعد شرطاً واجباً لوجود الخرافة، وفي تأصيل للمصطلح يرى عبد الحميد إبراهيم أن كلمة خرافة مصدرها»أن رجلاً من عذرة استهوته الجن فكان يحدث بما رأى، فكذبوه، وقالوا: حديث خرافة»[٤]، وذلك ما يورده باحث آخر في رصده للخرافة في السردية العربية حيث يرى أن»حديث خرافة المنسوب إلى الرسول الكريم له أهميته التي تأتي-لا من حيث كونه دشن لشرعية ظهور الخرافة في الثقافة العربية فحسب-، بل من حيث إن بنيته، تمثل صورة وافية لبنية الحكاية الخرافية»[٥].

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة « خرف »، ١١٣٨/٢.

(٢) المعجم الوسيط،مجمع اللغة العربية، القاهرة،مطابع الدار الهندسية،ط١٩٨٥،٣م. مادة « خرف » ٢٣٧/١.

(٣) ابن منظور: مادة « خرف » ١١٤٠/٢.

(٤) عبد الحميد إبراهيم: قصص الحب العربية، أغراضها وتطورها، دار المعارف، سلسلة اقرأ، ط٢، ص٢٢.

(٥) عبد الله إبراهيم: السردية العربية،بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢م، ص٧٣.

ويورد ابن منظور-توسيعاً للدلالة اللغوية-أن الخرافة حديث الليل، وبالتحديد ما»يكذبونه من الأحاديث، وعلى كل ما يستملح ويتعجب منه»[1]، فإذا كان الأمر كذلك فإن ما ذهب إليه بعض الباحثين بقوله: إن» موطن الخرافة هو الليل»[2]، يصح في هذا المقام، فإذا ما وضعنا في الاعتبار أن الذخيرتين الأساسيتين للحكايات الخرافية وهما:"ألف ليلة وليلة"، و"مائة ليلة وليلة"كانت خرافاتهما تو ى ليلاً، وتحظر نهاراً، أمكن كشف آلية رواية الخرافة، التي هي ابنة الليل. وذلك ما نلحظه في الحكايات الخرافية التي ستقابلنا في تحليلنا، حيث تو ى أو تحكى ليلاً. وقد تطور مدلول الخرافة-أيضاً-« فأصبح لا يدل إلاّ على الأساطير المستحيلة، إذا قوبلت بغيرها من الحكايات التي يقبلها العقل، وإن كانت من نسيج الخيال»[3].

ويرى بروب((V.Propp-في كتابه المهم»مو فولوجيا الحكاية الخرافية"وبتعميم للمصطلح-أن الحكاية الخرافية»في معظم اللغات مرادفة لـ الأكذوبة أو الباطل، وأنها تقوم على خيال شعري، وأنها تشويه للواقع»[4]. وذلك في مقابل الأسطورة التي تعد»قصة مقدسة لا يعتقد أنها صادقة فحسب بل يعتقد أنها تعبر عن إيمان الشعب»[5].

وقضية الإيمان هذه أو التصورات الدينية، هي من أهم الموضوعات التي تعنى بها الحكاية الخرافية إن لم تكن هي كل مدارها وأصل بنائها، وذلك لأن»الحكايات الخرافية ومثلها الأساطير والحكايات الشعبية، هي بكل تأكيد بقايا المعتقدات الشعبية، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية، وبقايا قواه ونجراته، حينما كان الإنسان يحلم؛ لأنه لم يكن يعرف، وحينما كان يعتقد لأنه لم يكن يرى، وحينما كان يؤثر فيما حوله بروح ساذجة غير منقسمة على نفسها»[6].

---

(1) ابن منظور: مادة « خرف » ١١٤٠/٢.

(2) عبد الفتاح كيليطو: الغائب، الدار البيضاء، دار توبقال، د.ت، ص١١.

(3) دائرة المعارف الإسلامية، بيروت، دار المعرفة، د.ط، د ت.(مادة: حكاية) ٤/٨-وما بعدها.

(4) فلاديمير، بروب: مو فولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، الناشر: النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٨٩م، ص ٣٥٧.

(5) نفس المرجع، ٣٥٨.

(6) فردريش فون ديرلاين: مرجع سابق، ص٢٤.

ومن الباحثين منْ يفرِّق بين الحكايات الشعبية والخرافية و بين الأسطورة، متخذاً معيار القداسة للتفريق بينها، حيث يرى أن»الحكاية الشعبية لا تحمل طابع القداسة، وتقف في موضوعاتها عند حدود الحياة اليومية والأمور الدنيوية العادية، والخرافة كالحكاية الشعبية لا تحمل طابع القداسة، بل هي بطولات ملأى بالمبالغات والخوارق، إلا أن أبطالها الرئيسين هم من البشر أو الجن ولا دور للآلهة فيها»[1].

والحكاية الخرافية تقوم في معظم أحداثها وشخصياتها على تصوير عالم الجن، وما يجري فيه، وعلى علاقة الإنسان بهذا العالم، وليس عالم الجن فيها منفصلاً عن عالم الإنس؛ إذ تصور الإنسان الشعبي أن العلاقة قائمة و متداخلة بين هذين العالمين، وتقوم الحكايات الخرافية على وصف العجيب من خلال تلك العلاقة. وقد أحصى عبد الحميد يونس من خلال حكاية الجن أنماطاً ستة لعلاقة الإنس بالجن لخصها فيما يلي[2]:

١-الجن يعين البشر.

٢-الجن يلحق الأذى بالبشر.

٣-الجن يخطف آحاداً من البشر لأغراض خاصة.

٤-استبدال الجني بواحد من البشر.

٥-زيارة أفراد من البشر أرض الجان.

٦-عشيقة من الجن لواحد من البشر.

وسنقوم برصد الأحداث الخرافية التي تناولتها الرواية اليمنية تضميناً في بنائها، بناءً على هذه الأنماط الستة، وذلك حتى نرصدها و تحديداً في الحدث أو الوظيفة كما يسميها بروب حسب نموذجه المعروف في دراسة الحكاية، وتتخذ الرواية طريقة لتقديم هذه الحكايات أو تقنية عرض لها حددنا معالمها في ثلاث طرق-سنقف عندها لاحقًا-وهي الحكي، والحلم

---

(1) فراس السواح: مغامرة العقل الأولى-دراسة في الأسطورة-سوريا وبلاد الرافدين، نيقوسيا، قبرص، سومر لدراسات والنشر والتوزيع، ط٦، ١٩٨١م، ص ٢٢.

(2) عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٨٥م، ص ٤٩.

بنوعيه(منام/يقظة)، والرحلة.

وفيما يلي بيان للأحداث الخرافية الواردة في الروايات موزعة بحسب الأنماط الستة لعلاقة الإنس بالجن:

النمط الأول: الجن يعين البشر.

تمثل هذا النمط حكاية صالح مع الجنية في الغار، وذلك في رواية» طريق الغيوم »، وهي وإن أوردها الراوي في شكل حلم رآه البطل، إلاّ أنها تأخذ طابع الحكاية الخرافية كاملة، وتشكيلها التام، وفق الشروط التي وضعها بروب لمورفولوجيا الحكاية الخرافية، وتلك الوحدات أو الوظائف Functions التي بلغ عددها(٣١) وظيفة[1]. ويلاحظ أن تتابع الوظائف في الحكاية يخضع لنظام ثابت، و«أن أية حكاية لا تحتوي بالضرورة على جميع الوظائف، لكن هذا لا يؤثر بحال على قوانين تتابعها، فغيبة بعض الوظائف لا تخل بالنظام»[2]. وليس شرطاً تحققها جميعها في بناء الحكاية، بل تأخذ كل حكاية منها بعدد من الوظائف، وكما سنرى في حكاية صالح مع الجنية فإن الوظائف التي ذكرت هي إحدى عشرة وظيفة فقط تربط بين الواقع والحلم والخرافة كما يلي:

الوظيفة(١) الغياب: يترك صالح منزله، ويتجه إلى غار في الجبل.

الوظيفة(٢) التحذير: يتمثل في نهي السلطة لصالح عن المشاركة في تنفيذ بناء المدرسة، وأعمال الإصلاح.

الوظيفة(٣) المخالفة: ينتهك صالح ذلك التحذير أو التحريم وينفذ مع زملائه مواصلة البناء، ويحرضهم على العمل.

---

(1) بروب: مرجع سابق، ينظر الفصل الثالث: وظائف الشخصيات الدراماتيكية ص٨٢ وما بعدها.

والوظائف هي كالتالي: الغياب، التحريم، ارتكاب المحرم، السؤال(الاكتشاف)، البيان، الخديعة، التواطؤ، الضرر أو الحرمان(الإيذاء)، التوسط(العوز)، بداية العمل المضاد، الرحيل، عمل الواهب الأول، رد فعل البطل، تلقي الشيء المسحور(اكتساب عنصر سحري)، الانتقال عبر المكان، الصراع، علامة البطل(الوسم بالعلامة)، النصر، إصلاح الضرر أو الحرمان، عودة البطل، المطاردة، النجدة، الوصول غير المتوقع، الأغراض الخادعة، المهمة الصعبة(المعضلة)، القيام بها، التعرف، اكتشاف الخديعة(الفضح)، تحول الشكل(تغير الهيئة) العقاب، الزواج.

(2) ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية؛ في النقد الأدبي،القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٩٩٨م، ص ٦٣.

الوظيفة(٤) الاستطلاع أو الاستكشاف: تسعى السلطة–وهي الممثلة للشر هنا–إلى البحث عن صالح بتفتيش دار أبيه مرة بعد الأخرى بحثاً عنه، واستكشافاً لمكانه وأخباره.

الوظيفة(٥) الحصول: يحصل الشرير على معلومات عن ضحيته، السلطة تتلقى معلومات حول صالح، عرفوا أنه اتجه إلى الجبل، لكنهم لا يعرفون موقعه تماماً.

الوظيفة(٨) الإيذاء:(يتسبب الشرير في أذى أو ضرر أحد أفراد العائلة). السلطة تسبب أذى وضرراً لابنة صالح»فكم من مرة صرخت سلمى، وهي في هندولها، من شراسة الجند وهم يرفسونها بلا رحمة ولا شفقة »(ص٩٧).

الوظيفة(١١) بدء الفعل المضاد: حيث يقرر البطل الفرار من السلطة، والتمرد عليها حيثما حلَّ، والسعي بتوعية الناس بحقوقهم.

الوظيفة(١٣) الوظيفة الأولى للوهاب: حيث يمتحن البطل أو يستجوب أو يهاجم.. إلخ مما يمهد الطريق لتلقيه إما عنصراً سحّرياً أو مساعداً.

وهذه الوظيفة تحدث لصالح مع العجوز(الجنية) حيث تمتحنه، وتستجوبه» لقد اختبرته خلال ظهورها له في ثلاثة أشكال(عجوز شمطاء–ثم امرأة عاقلة ألطف من ذي قبل–ثم فتاة جميلة بيضاء هيفاء شقراء"(ص١٠٤).

ومن خلال هذا الامتحان عرفت شجاعته، وأنه قادر على تحمل الأهوال، لأنها»تتذكر أنها قابلت إنساناً آخر ذات مرة، فما رآها حتى صرخ صرخة واحدة ومات، وآخر جُنَّ جنونه، أما هذا الرجل فإنه شجاع »(ص١٠٤).

وتستجوبه بالأسئلة عنه وعن قصته، ولماذا دخل ذلك الغار؟!، وذلك ما يمهد الطريق لأمرين: الأول: أن تلك العجوز(الجنية) ستساعده، وستحمله على البساط السحري، والآخر: أنها ستجعله يرى قريته وداره وأهله الذين يشتاق إليهم.

الوظيفة(١٤) ردة فعل البطل: أو استجابته وتكون الاستجابة إما إيجابية أو سلبية. وهنا تبدأ سلبية، حين تطلب منه الاقتراب»اقترب مني إني لن أضرك، اقترب فسأساعدك قدر ما أستطيع، ضحك ملء فمه، ضحك بكل صوته، ولكن لم يسمعه أحد، لأنه لا يوجد أحد في الغار سواهما، فصاحت به في الحال: اسكت يا وحش، اقترب وإلا سأضرب رأسك بهذه العصا

الغليظة»(ص١٠٤). ثم تكون الاستجابة الإيجابية بعد ذلك،» لما تأكد أنه لا يوجد أحد سواهما تشجع واقترب منها مهدداً ومتوعداً، ثم جلس بالقرب منها يعطيها قصته»(ص١٠٥).

الوظيفة(١٥) الحصول على وسيط سحري: اكتساب عنصر سحري أو تلقيه، وله أشكال كثيرة في الحكايات، وفي الرواية تحمل العجوزُ(الجنية) صالحًا على بساط سحري لكي تريه بلدته، ومنزله وتقوم معه برحلة، ولكنها قبل بدء تنفيذ الرحلة تشترط عليه شرطاً، -والشرط لازم في الحكايات الخرافية-وتمتحنه، وهو ما يعيدنا إلى الوظيفة(١٣)، حيث تشترط عليه ألا يتكلم ما دام على البساط ولا ينبس بكلمة واحدة، وإلا سقط وهلك، وامتحنته في ذلك»دوَّى في الغار رعدٌ شديد وتلاه برق خاطف، فأغمض عينيه مضطراً، لم يتحرك ولم يتكلم، شعر بنفسه يهيم في فضاء كأنه أحس بما تحته كله قد ارتفع إلى أعلى، إنه يشعر الآن أنه يتحرك، فتح عينيه قليلاً، ورأى نور الشمس العادي، فصرخ بغير شعور وفي الحال سقط على الأرض وبقي مغمى عليه وقتاً طويلًا»(ص١٠٧)، ثم يفيق فتوضح له ما جرى معاتبة ولائمة له أنه لم ينفذ شرطها وأخلَّ به حين تكلم، فعاقبته عقاباً مؤقتًا:» الآن سأحرمك المناظر التي كنت ترغب أن تراها.. تكلمت وأنت لم تر شيئاً بعدُ، فكيف لك إذا شاهدت زوجتك أو ابنتك؟»(١٠٧) ويستمر العقاب فترة من الزمن لا يعرف مقدارها، ولكنها عادت وأخذت العهد منه بعدم الكلام»فتعهد لها ألا ينطق إطلاقاً، وفي الحال جلجل الرعد وبزغ البرق، وارتفع عن الأرض قليلاً قليلاً حتى فتح عينيه بعد برهة، ورأى نفسه يطير على بساط لا يعرف كيف يسير؟!"(ص١٠٨) وبهذه الوسيلة يصل البطل إلى الوظيفة التالية:

الوظيفة(١٦) ينقل البطل أو يوصل أو يقاد إلى مكان وجود المقصود من البحث: ويرى من على البساط، وبرفقة العجوز الجنية بلدته، وهي تعرِّفه على الأماكن بقولها:»يا ضيفي؛ هذه» السحيل"التي تعيش فيها أنت، وذاك هو بيتك، وذاك دار أبيك فيه أناس داخلون خارجون لسنا نعرف ما جرى فيه..وتلك»قرية القرن«... وتلك..»(ص١٠٩).

وتطوف به على الأماكن التي يعرفها والتي سيعرفها في رحلة هروبه، وعند هذه الوظيفة تقف الحكاية. وينتهي الحلم نهاية لا تخلو من ربط بين عالمي الجن والإنس»طاف فوق وادٍ تراءى له أنه قطعة فحم سوداء، شعر ببساطه يهتز، وخشي على نفسه، ولكنه لم يتحرك فأدركته العجوز وقالت: لا تخش أبداً، إن هذا الوادي مليء بأصحابنا، إنهم لن يضروك أبداً

فهم يرونني معك، إنهم يحترمون الإنسان ويقدرونه، وأنت الآن عندهم ذلك الإنسان الذي يقدسونه.. تضاعفت حركة البساط وشعر بالشّد والجذب،.. ما بالهم يهزونه؟ اشتدت هزاتهم».

ويمضي الراوي في وصف لحظة الاستيقاظ و يربط بين لحظتين فارقتين، وبين عالمين مختلفين، اللحظتان هما النوم واليقظة، والعالمان هما: عالم الجن الذين يتجاذبون بساطه، وعالم الواقع حيث الحشرات والزواحف التي تتجاذب قميصه وتنهش جسمه، إنها لحظة كابوسية، تنتهي بالاستيقاظ» أحس بأحدهم وكأنه يجر البساط بعنف من تحته حتى هزه فاضطر أن يدفع يده ويرمي بها بكل قواه، حيثما حطت، شعر بيده تؤلمه، عندما حطت فقد استيقظ في الحال، و يا لهول ما رأى في حقيقته لقد حطت يده على حجر وكادت تضرب ثعباناً كبيراً كان يرقد بجانبه ... »(ص١١١).

وتتمثل إعانة الجن هنا للبشر في محاولة المساعدة التي تلقاها صالح من الجنية لرؤية أهله وقريته، وإن كانت تلك المساعدة أتت في الحلم إلا أنها قد تحققت وقدمت في قالب حكاية مكتملة كما رأينا.

النمط الثاني: الجن يلحق الأذى بالبشر:

هذا الإيذاء الذي رصدته بعض حكايات الرواية اليمنية ينقسم إلى نوعين: إيذاء البشر بالاختطاف، والتملك ثم الزواج بالإكراه. والآخر: الإيذاء بالتحويل والمسخ.

ومن النوع الأول: ما نجده في رواية»ربيع الجبال»، وذلك من خلال الحديث عن قصة»الجرجوف«وهي حكاية خرافية شعبية، لا يوردها الراوي، ولكنه يحيل إليها من خلال ذكر اسمها فقط، وهو يتحدث عن جو الحكايات والسمر في القرية ويصف الحال التي كان يعيشها بطل الرواية، وهو يتذكر أيامه الأولى:» هنا كنتم تأتون في أمسيات السمر خائفين مرتعشين، ولو لم تكونوا جماعات وكتلاً تؤنِّسو ن بعضكّم لما تغلبتم في صراعكم مع الكلاب، وهنا البقعة التي رقدتَّ بها عندما غالبك النعاس، ولم تتابع قصة»الجرجوف«فنمت حتى الصباح"(ص٤٨).

والج جوف يقترب في صفاته في الحكايات الشعبية اليمنية من الغول، ذلك» الحيوان الخيالي

المعروف لدى العرب قديماً، حيث تبدو عيون الغول-كما تحكي الخرافة-مشقوقة بالطول، إذا حدقت في إنسان خرج منها الشرر »([1]).

تلك الإشارة إلى قصة الجرجوف تفتح أفقاً للحكاية، وتستدعيها، وهي قصة شائعة في الموروث اليمني، وتحمل خصائص الحكاية الخرافية بكل حبكتها وجل وظائفها*، ولعله من الأجدر بنا هنا إيرادها، مركّزين على أهم وظائفها، حيث تقول الحكاية([2]):

إن سبعاً من الفتيات قد لبسن أفخر ثيابهن، وخرجن يحملن الجرار على رؤوسهن لجمع»الدوم»، غير أن أصغرهن كانت أفقرهن، لم تكن تلبس لباساً فاخراً ولا حليا، وفي أحد الوديان، وقفت الفتيات يتداولن فيمن تتسلق منهن الشجرة، وتلقي بالدوم إلى الباقيات، فاعتذرت كل واحدة بحجة؛ هذه تخشى أن يتمزق قميصها الجديد، وتلك تعتذر أنها استعارت ثوب أمها، وأخرى تخشى على حليتها، وهكذا حتى وصل الأمر إلى الفتاة السابعة الفقيرة. لم تكن لديها حجة تعتذر بها، فوافقت مكرهة على التسلق بعد أن وعدتها الفتيات بأن يملأن جرتها مع باقي الجرار، وتتسلق الفتاة وتُسْقِطُ الثمار ويملأن جرارهن، وما بقي مما ليس جيداً يضعنه في جرتها، وما أن امتلأت جرارهن حتى غادرن المكان، تاركات البنت فوق الشجرة تبكي وتتوسل، ويمر الوقت وهي في خوفها وظلمة الليل يطويها، وفجأة رأت شبحاً يتجه نحوها، وسرعان ما تبينت فيه أنه»الجرجوف«كان قد شم رائحتها فاتجه إليها، واستغاثت به كي يساعدها على النزول، فقال إن وراءه ستة جراجيف، سوف يلي الواحد منهم الآخر، ويأتي الجراجيف الستة، وكلٌّ منهم يحيلها إلى من يليه حتى وصل الجرجوف السابع، فوافق على شرط، هو أنها إذا سقطت على إصبعه المسبحة أكلها، وإن سقطت على الوسطى تزوجها، وإن سقطت على السبابة ذبحها، و إن سقطت على البنصر أرجعها إلى أهلها، وتوافق الفتاة على هذا الشرط الخطر، وتلقي بنفسها فتقع على الإصبع الأوسط، فيتزوجها الج جوف من

([1]) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ط١، ١٩٥٣م، ص ٢٩٩.

* ثمة تحليل مورفولوجي للحكاية في كتاب يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، بيروت، دار الفارابي، ط١، ١٩٩٠م، ص٣٢-٥٠.

([2]) ينظر: نص الحكاية كاملاً في كتاب علي محمد عبده: حكايات وأساطير يمنية، مرجع سابق، ص١٧-٢٧.

فوره، ويأخذها إلى بيته المكون من سبع غرف، أدهشها ما في الست الغرف من الأحجار الكريمة، والأثاث الفاخر، وفي البيت تحول الجرجوف إلى شاب جميل، استمال قلب الفتاة بما أظهر لها من حب، واشترط عليها أن لا ترى ولا تفتح الغرفة السابعة، فألح عليها الفضول لفتحها، فاكتشفت فيها ركاماً من الأشلاء البشرية، فامتلكها الذعر حتى أسقمها، فاستدل»الجرجوف«من هزالها على كشفها لسره، فتصور لها في صورة أمها لكي يستخرج السر ففشل، ثم في صورة أختها ففشل، ثم في صورة إحدى صديقاتها، فاكتشف الحقيقة، غير أنه لا يبطش بالمرأة، وإنما ينصحها–وهو في هيئة صديقتها–أن تنسى ما حدث، وأن تحاول التعايش مع الجرجوف، غير أن الفتاة تعجز تماماً عن ذلك، وذات يوم رأت راعياً، فاستغاثت به، ولما دنا منها عرفت أنه أخوها، فتعانقا وأخبرها بأنه منذ اختفائها وهو دائب البحث عنها في كل مكان. وأخفته في البيت، وعندما رجع»الجرجوف«شم على الفور رائحة إنسان وبحث عنه حتى وجده، وتبين أنه أخو الفتاة، فطلب صحبته إلى السوق لشراء لحم، وفي الطريق ذبحه، وعاد بكمية من لحمه، وأوهم الأخت أنه اشترى لحماً وأن الأخ سيتبعه، غير أن الأخت قد علمت بالحادث عن طريق الحدأة التي التقطت الإصبع الصغير للقتيل، وكان يحمل خاتم الأخ، واتجهت به إليها، فكتمت الفتاة، وطبخت اللحم، وأكلت مع الجرجوف إلا أنها كانت ترمي اللحم إلى وراء ظهرها، وعندما فرغت، دفنت قطع اللحم، والإصبع في بستان الدار، وأخذت تسقيها كل يوم، فنبتت شجرة قرع أخذت تكبر وترتفع أغصانها، ثم أثمرت زهرة واحدة، تحولت من بعد إلى قرن، أخذ ينمو حتى نضج، فقطفته، وأخفته، وعندما أينع تشقق ذات يوم، وخرج منه طفل صغير، فرحت به، وأقنعت الجرجوف أنها رزقت منه بولد، ولم تخفه عنه، فتركه يعيش في أمان، وكبر الطفل وأصبح رجلاً، ووثقت المرأة من قدرته على قتل الجرجوف، فدفعت إليه بسيف معلق فوق رأس الجرجوف، وطلبت منه أن يضربه ضربةً واحدة–واحدة فقط–لا يلحقها بأخرى، ولا بثالثة، فإن الضربتين التاليتين كفيلتان بأن تنقذا الجرجوف من الموت. ويعمل الفتى بنصيحة أخته، فيضرب الجرجوف، وهو نائم مفتح العينين ضربة واحدة فيقتله، ويعود الأخ وأخته إلى قريتهما ومنزلهما، محملين بما استطاعا نقله من كنوز الجرجوف.

ومن وحدات الحكاية وأحداثها نلاحظ وجود أكثر الوظائف من الخروج حتى العودة، وهي تمثل الحكاية الخرافية، وبعض الباحثين يربط بين هذه الحكاية وبين الأسطورة المصرية»إيزيس

وأوزوريس»، ويرى أن»نقطة التقائهما واضحة كل الوضوح: في كل منهما آدمي يقتل، وتقطع أوصاله فتأتي امرأة وفية له، متعلقة بقضيته، فتجمع الأشلاء، وتتوسل حتى تعود هذه الأشلاء إلى أصلها، ويعود صاحبها إلى الحياة، وينتصر الخير على الشر. إن الجرجوف هو رمز الشر في الحكاية اليمنية، كما أن"ست"هو رمز الشر في الأسطورة المصرية، والحكاية اليمنية تجعل رمز الخير أخا للمرأة، وابناً لها في الوقت نفسه، وتجعل انتصار الخير على يديه، أما الأسطورة المصرية فإنها تجعل نصر الخير على يد الابن وحده، أي"حورس"، غير أن هذا فرق هامشي، فإن المرأة في الأسطورتين هي مهندسة النصر:توجه البطل، وتعلمه، وتلقنه حتى يصل إلى هدفه»[1].

وإذا كان علي الراعي يجد فيها شبها بالأسطورة المصرية بل ويعدها أسطورة في مقارنته، فإن البردوني يرى-أيضاً-أنها»تشبه أسطورة جرجيس الذي قتله التنين، فانبعث من الأرض لكي يقتل التنين قاتله، وقاتل الناس، فجرجيس رمز الحياة، والتنينرمز الجدب، كما أن»الجرجوف«رمز الإبادة، والأرض رمز الإحياء، ولو أن الحكاية سمت لنا الفتاة، وأخاها لكان للحكاية طابع الأسطورة، لكن إغفال أسماء الأبطال سلب الحكاية بعدها الأسطوري»[2]،وهذا ملمح ذكي في التفريق بين الحكاية والأسطورة، وإذا كان الباحثان يذهبان إلى وجه الشبه الأسطوري ليؤكدا عمق الحكاية إلا أنها قد لا تحتاج إلى ذلك لأنها تمثل بامتياز الحكاية الخرافية بشروطها ووظائفها وهي قائمة بذاتها، ولعل هذه الحكاية بما تحمله من دلالات تثري النص الروائي، وتنقله إلى عالم الدهشة والموروث الغني، وإن كان ذلك من خلال الإحالة فقط إلى اسم الحكاية، والحكاية كما هو واضح تمزج بين عالم الإنس، وعالم الجن المتمثل في الجرجوف أو الغول الذي يتسبب بالإيذاء للإنسان، فهو عنصر الشر حيث يخطف ويأكل البشر، ويكون قادراً على التحول والتغير بأكثر من صورة.

ومن الباحثين من يميل إلى استخلاص الأصول الواحدة للأساطير، لأن القهر والصراع مهما تنوعت أساليبه واحد، ومنها الأسطورتان السابقتان حيث تصبح أسطورة إيزيس وصراعها مع قوى الفوضى الوجه الآخر لأسطورة الصراع مع التنين؛ ففي أسطورة إيزيس لا تتمثل القوة

([1]) علي الراعي: مقدمة كتاب حكايات وأساطير يمنية(مرجع سابق) ص ٩.

([2]) عبد الله البردوني: فنون الأدب الشعبي في اليمن(مرجع سابق) ص ١٣.

الهدامة في كائن بل في حالة، ويمكننا بناء على هذا أن نطلق على أسطورة إيزيس وأوزو ريس الصبغة الأنثوية، وأسطورة الفارس والتنين الصبغة الذكورية لصراع واحد(١).

ولعلنا نضيف هنا–أيضًا–أن الحكايات الخرافية تميل إلى أن تكون ذات اهتمام واحد، يمثل فكراً وشعوراً إنسانّياً واحداً مهما تنوعت بيئته وزمانه.

أما النوع الآخر من الإيذاء الذي يقوم به الجن فهو المسخ والتحويل.

ونجد الحديث عنه في روايتين: الأولى: رواية»ربيع الجبال"وهي تسرده بتقنية الحكي كتقنية ملازمة للحكايات فيها –كما أسلفنا–وهي تروي حدث التحويل أو المسخ دون إكمال القصة أو وضع الحكاية في بناء متتابع مكتمل، ولكنها تركز على حدث المسخ، ونجد شخصيتين يمثلان الحدث هما: البده(الجنية) المعتدية، والطفل الذي يقع تحت فعل المسخ، وتروي الحكاية الحدث المدهش» فحولته إلى كلب، كلب صغير ... في الليل يهيم على قوائمه الأربع في القرى، فيعوي عندما يتكلم، ويتكلم عندما يعوي قائلًا: يا ّماه، يا باه ولم يكمل القصة ... »(ص٩٣).

ثم يحاول الراوي أن يضع لهذا الحدث سبباً حين يرى الدهشة في وجوه الأطفال، ويُحِّمل القصة بعداً تربوّياً مستثمراً الحكاية الخرافية،»لكن الولد كان قد عصى والديه من قبل... ثم رفض أن يعطي البده حلوى فحولته إلى كلب ... »(ص٩).

ولا نرى منطقية في سبب التحويل لكونه لم يعطها حلوى، ولأنه قد عصى والديه؛ إذ لا رابط بين الأمرين سوى منطق الحكاية الخرافية الذي يقوم على الدهشة والعجب، ولأن»الخرافة لا تحيل على حقائق، إنما هي من بنات المخيلة »(٢).

وبتقنية الحكي–أيضًا–تورد لنا –الرواية الثانية–رواية»هموم الجد قوسم«حدثاً مشابهاً من الإيذاء بالمسخ تقوم به جنية»كانت في حالة غضب مع زوجها الجني ››، وإذا كان لا بد للضحية من فعل تقوم به لتقع تحت طائلة المسخ والتحويل فإنه في أغلب الحكايات الخرافية

(١) ينظر: فريال غزول: مساهمة الرواية العربية في أساليب القص العالمية،مقال في كتاب: الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع، إشراف: عبد المنعم تليمة. بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ١٩٨٧م، ص١٨٠-١٨١.

(٢) عبد الله إبراهيم: السردية العربية(مرجع سابق) ص ٧٥.

اليمنية التي ضمنتها الروايات، يكون بسبب»الخروج من البيت في وقت متأخر من الليل»، ويتبع هذا الخروج مصادفة الجنية أو الجني. ثم يتبع ذلك فعل التحويل والمسخ،»فنفخت في ذلك الجار وحولته إلى حمار"(ص٢٣)، هذه الحكاية لا تروي سبباً لهذا التحويل ولا ذنباً سوى خروجه في الليل متأخراً، وكون الجنية في مزاج غاضب بسبب خلافات زوجية بينها وبين زوجها الجني. وهنا يقع فعل الإيذاء والمسخ، وتنتقل بنا الحكاية إلى وصف حالة الضحية بعد ذلك،» حيث إن أسرته باعت كل ما تملك من أرض بقصد علاجه، ولم يستطع المشايخ والعرافون رغم التمائم ومكاوي النار، لأن الجنية كانت قادمة من بلاد الغرب، أو من طرابلس الغرب، وليست جنية من المشرق». ولعل هذا يحيل إلى موضوع المكان، واختلاف الجن باختلاف الجهة التي يقدمون منها، ولذلك وقفة أخرى-في الفصل القادم-ثم تتابع الحكاية للتأثير في نفس السامع ما تعانيه الضحية»فإن الدموع كانت تذرف من عينيه مثل المطر حين يصبح ركوباً، أو حين يباع فيه ويشتري لأن إحساساً آدّمياً ما زال فيه"(ص٢٣).

والشعور الإنساني والفهم والإدراك-الذي تصوره الحكايات عن الممسوخ-وكذلك القدرة على إظهار مشاعر الخوف والترجي هي من صميم ملامح الحكاية الخرافية.» ولولا هذه الجزئية بالذات؛ ما كان للحكاية من أثر في نفس سامعها، ولا كان لها تأثير من الناحية الفنية على قارئها، فالهوية الإنسانية تشع من تحت الغطاء أو الجلد الحيواني. ولكن دون القدرة الكاملة على الاتصال أو الإفصاح، مما يكسب المشهد سمة الكابوس؛ تطويق وانغلاق جسدي لروح تبغي الخلاص، والإعلان عن نفسها ولا تستطيع أن تتحرك إلا من خلال قدرات جسمانية محددة بطبيعة الشكل الحيواني التي حبست فيه »([1]).

النمط الثالث: الجن يخطف آحاداً من البشر لأغراض خاصة:

والغرض الذي تذكره الرواية اليمنية غرض وحيد، يرد في رواية»الصمصام"وهو الاختطاف لغرض الزواج، ويبنى الحدث فيها على الحكي؛ حيث يو ي الوالد لولده حكاية عن السقطريات، لكي يصده عن المضي في حب حسناء إحدى بنات جزيرة سقطرى اللواتي يقال عنهن:» إنهن من صنف الجن"ويخطفن الشباب ويحولنهم إلى جن وينقلنهم إلى عالمهن، ويروي

([1]) أميمة أبو بكر: مرجع سابق، ص ٢٤٣.

الأب قصة اختطاف سقطرية لشاب صياد، ويبدأ الحكاية:»كان هناك رجل له ابن، ذهب إلى سقطرى، كان الابن يعمل بحاراً على إحدى السفن،.. وفي أثناء وجوده في جزيرة سقطرى أحب فتاة سقطرية جميلة بعد أن تعرف على عائلتها التي وافقت على زواجه، دون مقابل- كعادة أهل سقطرى، إذ إن الزواج لديهم أسهل من أي شيء آخر إذا أحبتك الفتاة-وفي ليلة الزفاف، وعندما ضمهما مخدعهما اختفيا، اختفيا فجأة، وانتشر الخبر في الجزيرة، خبر أن الزوجين تحولا إلى طائرين حاما حول الجزيرة في تلك الليلة سبع مرات، ثم اتجها إلى الشاطئ عند الفجر حيث كان في انتظارهما سبعة حيتان ضخمة فاغرة أفواهها وبداخلها سبعة مصابيح مضاءة، كل واحد من هذه الحيتان تناديهما بالدخول، لكنها اختارت أضخم حوت، وكان أنثى، وما إن دخلا داخل الحوت حتى أطبق فمه عليهما، وعام بهما في البحر إلى أن وصلا إلى شاطئ مجهول، قذف بهما فيه، فتلقفتهما سبعة طيور جميلة اقتادتهما إلى جزر واق الواق، وهي جزر سبع أيضاً، وهناك قابلا أحد ملوك الجان الذي رحب بهماو أرسلهما إلى ملك ثان، سلمهما بدوره إلى الملك الثالث الذي بعثهما إلى الرابع، والرابع إلى الخامس فالسادس، وعند الملك السابع استقّوا، لأنه ملك ملوك الجان في هذه الجزر ... »(ص٨٥-٨٧).

وتنتهي القصة باستقرارهما في تلك الجزر.. هذه الحكاية بما فيها من أحداث تبرز فيها معالم الحكاية الخرافية عامة، وتنتظم فيها ثلاثة أحداث رئيسة هي التنقل في الجزر من(الجزيرة البشرية سقطرى) إلى البحر(الحوت) إلى شاطئ مجهول تحملهما سبعة طيور، إلى جزر واق الواق، وأخيراً يستقرا في جزر ملوك الجان(الجزر الجنية). ومما يلفت الانتباه في الحكاية تكرار الرقم سبعة، وهو رقم له أهميته في الحكايات الشعبية والموروث الشعبي عموماً، وله أسطورته مثل المفرد والمزدوج، ومعظم الأعداد الأخرى، وله أساطير في الهند الصينية وماليزيا..[1] كما أنه» قد نال حظوته القدسية في الإسلام، والقرآن الكريم ثري بالآيات التي تجعل لهذا الرقم مكانة خاصة، مثل طبقات السماء، والأرض، ودرجات الجنة، وأبواب العالم الآخر، وكذلك السنابل السبع والبقرات السبع، والسبع المثاني وغيرها»[2].

([1]) ينظر: خليل أحمد خليل: معجم المصطلحات الأسطورية،بيروت، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٦م.ص ٨٠.

([2]) سيد القمني: مرجع سابق، ص ٩٢.

ولهذا الرقم حضوره العجيب ليس في الكتب المقدسة حسب، ولكن في العلم أيضاً، » فالنور يتألف من سبعة ألوان، والموسيقى يتألف سلمها من سبع نغمات، والإلكترونات تدور حول نواة الذرة في سبعة أفلاك، وسبعة مدارات، تقابل سبعة مستويات للطاقة.. ونجد الرقم(٧) لا يقبل القسمة، وليس له جذر تربيعي، ولا يقبل التحليل الحسابي، فهو في ذاته وحدة حسابية تجده مستعملاً في جميع طلاسم السحر والأحجبة والتمائم وفي التسابيح، وفي قراءة الأو اد"[١].

والحكايات الخرافية بأحداثها تكاد تكون متشابهة، ويبرز فيها تداخل النصوص، ويبدو ذلك واضحاً فيما تحيله-مثلاً-هذه الحكاية على حكايات أخرى. منها ما يحيل إلى القصص الشعبي قصص"ألف ليلة وليلة"، ومنها ما يبدو التناص فيه مع القصص الديني، فمن الأولى ما تدعو إليه دلالة الجزر، والتنقل فيها وهي ما يذكر بحكاية السندباد ومغامراته، ورحلاته في الآفاق، وذلك حين يتعلق بالطيور فتحمله من جزر إلى أخرى وإلى شطآن غريبة[٢]، ويبدو لنا حوت يونس-عليه السلام-و اضحاً عندما تقول لنا الحكاية أنهما» ما إن دخلا داخل الحوت حتى أطبق فمه عليهما وعام بهما في البحر إلى أن وصلا إلى شاطئ مجهول، قذف بهما فيه». وهذه الإشارة تحيل المتلقي إلى القصة الدينية المعروفة، ليستثمر فيها الراوي هذا الفعل العجيب، ويثري حكايته بالغريب الخرافي، والمدهش.

ولعل هذه الحكاية تشكل في بناء الرواية النواة أو البؤرة التي تتشكل منها القصة عموماً؛ حيث تدور الرواية حول حياة الصيادين، وحكاياتهم، وظروف معيشتهم المرتبطة بالبحر، وحول قصة الحب التي بين»السحيم، وحسناء"إحدى فتيات سقطر ى، ابنة الحجَّام، وكيف تغلبا على الخرافات التي وضعت في طريق حبهما لإعاقته ووأده بسبب معتقدات الناس حول تلك الجزيرة التي تحمل من الأسرار والحكايات الغريبة الكثير، وعن عادات أهلها في الأعراس وحياتهم اليومية، وعن بناتها اللواتي يوصفن بالساحرات، ولجزيرة سقطر ى تاريخ أسطوري، ومن أهم ما تنتجه الجزيرة مادة تسمى»دم الأخوين«من شجرة تنبت على امتداد الجزيرة،» ولهذه المادة كما

(١) بثينة الناصري: الحكاية الشعبية، دراسة وتحليل، بغداد، مجلة التراث الشعبي، العددان ٧، ٨ السنة الثانية، آذار، ونيسان، ١٩٧١م. ص ٩٦.

(٢) ألف ليلة وليلة: بيروت، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠م؛حكاية السندباد ص ٨٧٥-٩٢٥.

تقول الأسطورة علاقة بالقتال الشهير ضد التنين للحصول على بقعة مقدسة خالية من الشرور والآثام، ومثل هذه القصص شائع في بلدان البحر الأبيض المتوسط، حيث نجد"قصة أبولو"في دلفي، و"قصة أدونيس"في سوريا وغيرهما، وهي قصص كان الأساس الذي بنيت عليه قصة القديس جورج والتنين... وفي كل أسطورة يكون المقاتل إنساناً، أو إلها، أما في سقطرى فقد كان فيلاً»[1]، لأن الفيل يمثل براهما((Brahma أو فشنو(الحافظ) Vishnu، بينما يمثل التنين شيفا(المحارب) Shiva، وذلك ما تقوله الأسطورة الهندية:» وكان الدم الذي أريق في القتال المرير بين الفيل والتنين هو دم الأخوين، وكان التنين قد التفَّ حول الفيل، وأخذ يمتص دمه متلذذا، ولما نزفت دماؤه وقع، وكان وقوعه على التنين فسحقه سحقاً، وفاضت روحاهما معًا. وكان دم الأخوين رمزاً لهذا الصراع"[2].

ويشير الباحث الروسي»فيتالي ناؤومكين«أن العرب اقتبسوا اسم الشجرة من الأسطورة الهندية، حيث امتزج دم التنين بدم الفيل، وقد سمي هذا المزيج»زئبق سولفيد»، وأصبح يعرف فيما بعد بقطران»شجرة التنين»، وهذه الأسطورة كانت أساساً للتسمية الإنكليزية للشجرة((Dragon's Blood وتعني حرفياً دم التنين، وهي بالعربية دم الأخوين[3]. ومن ذلك نلاحظ البعد الأسطوري لهذه الجزيرة وحكاياتها، وكذلك التلاقي الثقافي بين العرب اليمنيين، والحضارة الهندية وغيرها، لما لهذه الجزيرة من موقع استراتيجي، وملتقى للبحارة من مختلف البلدان، ومن هنا كانت جزيرة سقطرى جزيرة الأسرار والحكايات، وقد استمدت رواية»الصمصام"منها قبساً فأكسبها جواً خرافيًا.

النمط الرابع: استبدال الجني بواحد من البشر. لا نجد له مثالاً في الروايات.

النمط الخامس: زيارة أفراد من البشر أرض الجن.

هذه الزيارة: إما أن تكون إثباتاً للبطولة، ويكون البطل البشري مقتحماً ذلك العالم الجني،

([1]) حمزة علي لقمان: مرجع سابق، ص١٣.

([2]) نفس المرجع، ص ١٣.

([3]) ينظر: فيتالي ناؤومكين: سقطرى.. هناك حيث بعثت العنقاء، ترجمة: علي صالح الخلاقي، عدن، دار جامعة عدن للطباعة والنشر،ط١، ١٩٩٩م، ص٤٦.

لأنه الفارس المغوار الذي يطلب الأميرة ابنة ملك الجان. وإما أن تكون بسبب الفضول الذي يقود صاحبه إلى المجهول، فيدخل عالمهم عن طريق الصدفة ليكتشف العجب العجاب.

ومن النوع الأول: ما نجده في و اية»مجمع الشحاذين"فبطل الرواية-كما رأينا-يتخذ الشرود أو حلم اليقظة تقنية للحكي، ويتداخل النص الحكائي بالروائي في بناء يمتزج فيه النصان، ويدخل البطل في الحكاية صانعاً لأحداثها فيصف»اقتحامه لقصر ملك الجان، بعد أن صرع كوكبة من الجن القائمين على حراسة مخدع الأميرة، وتذكر كيف غزا المخدع الغائص في ستائر المخمل والدمقس، وهو يصيح، أنا الفارس المغوار في جيش الخليفة، رشحني مولاي لاقتحام القصر، واعتقال الأميرة، هل أحد عنده اعتراض؟! واختطف الأميرة، وهي مستغرقة في المنام، وطار بها على بساط من ريش النعام، وفي جزيرة سندسية كان المقام، وكان حلماً ولا كل الأحلام، وخر عند قدميها ساجداً وقال:-من أجلك وإكراماً لمولاي الخليفة، أقحمت نفسي في المخاطر والأهوال، أما مولاي السلطان الذي انتدبني لهذه المهمة، فسوف يمنحني وسام الدولة من الدرجة الأولى، وتساءل الناس مذهولين في المدينة المنكوبة: كيف اقتحم القزم قصر العملاق؟ أين الحرس؟ أين الجن والجان والأشباح؟ ومن قمة جبل انحدر قوم من الأقزام، قال لهم: من أنتم؟ وماذا جاء بكم إلى هنا؟ وبرز له كبيرهم قائلًا: نحن مندوبو مولانا ملك الجان للتفاوض معك حول استرداد ابنته الأميرة، ولو بالفدية، وأقنعهم أنه لن يفرط في شعرة من رأس الأميرة مهما كانت الفدية، ومهما كان الثمن، فتضاءل الأقزام حتى استحالوا إلى حشرات طائرة، وزاحفة، انقضت عليه تلدغه حتى ألهبت جسمه، ولكنه رفض التفريط في الأميرة، وبصوت رددته الآفاق صاح: يا حشرات الخليفة؛ أنا مندوب الخليفة، جئت من خلف البحار لغزو القصر، واختطاف الأميرة بعد أن تعرضت لأخطار ما بعدها أخطار، فكيف تجرؤون على لدغي بهذا الأسلوب التافه؟، فتحولت الحشرات إلى ذرات، والذرات إلى رماد ذرته الرياح.. »(ص٧٨-٨٠).

ولعل مما يسترعي النظر في هذه الحكاية هو هذا التداخل بين الشخصيات من جن، وعمالقة، وأقزام، فكما هو معروف أن العمالقة والأقزام من مخلوقات الأساطير والحكايات الخارقة التي تزخر بها الأساطير الإيرلندية والإسكندنافية بصورة خاصة وأساطير أوروبا بصورة عامة. وتذكر الميثولوجيا الإغريقية» أن العمالقة((Titans وعددهم(٢٤) قد شّنوا حرباً شعواء

على الآلهة حتى تم القضاء على بعضهم، وتقييد البعض الآخر، وقيل في تفسير العمالقة: إنهم يمثلون الكوابيس التي قد تهاجم الإنسان في أية ساعة من ساعات اليوم(٢٤ساعة)، وكان اسم قائدهم Ephialtes يعني الوثاب. ولم تستطع الآلهة القضاء على العمالقة إلا بواسطة نوع من الأعشاب قد يكون Ephialtion وهو عشب كان يستعمل لطرد الكابوس ... »[1]. أما الأقزام فتزخر بالحديث عنها أساطير شمال أوروبا، وتستند فكرة وجود الأقزام إلى الأفكار الدينية والمعتقدات السائدة هناك،» إذ ترمز الأقزام لأرواح الموتى، ولهذا تشير الأساطير والحكايات إلى أن بيوت الأقزام تحت الأرض. وهم على طرف النقيض مع العمالقة، يتصفون بالذكاء وحدة النظر، والمكر، والقدرة على رؤية المستقبل والانتقام، وهم يقدمون المساعدة دون سبب ودون مقابل ... »[2].

هذا التداخل بين الجن والأقزام والعمالقة والبطل البشري الذي يقتحم عالمهم ليأخذ الأميرة ابنة ملك الجن موفداً من الخليفة. كل ذلك يجعل بناء الحكاية يعتمد على استحضار كل تلك العوالم والمزج بينها في قالب خرافي، وكذلك يدل على امتزاج الحضارات عربية وإغريقية.، وواحدية الفكر الإنساني فيما يتعلق بحكاياته الخرافية وأساطيره. ويرتكز ذلك-في هذه الحكاية- على الحدث الخارق في الزيارة البطولية المتخيلة إلى أرض الجن لأخذ الأميرة، وما يلاقيه البطل من الأهوال، وتقوم الأحداث الأخيرة في سرد الحكاية على الفانتاستيك، حيث تتحول الأقزام إلى حشرات تلدغ جسد البطل، ثم حين يصرخ بها، تتحول إلى ذرات تذروها الرياح، وهذا البناء الخرافي للحكاية هو مرآة للنصوص المختلفة الموروثة من الحكايات الخرافية بما اختزنته ذاكرة الراوي من قصص كثيرة جَمَّع منها هذه الحكاية التي نكاد نرى فيها نسيجاً مختلفاً لعدد من الحكايات الخرافية شرقية وغربية.

وإذا ما انتقلنا إلى رواية أخرى هي»أضباره جمهورية الانتفاخ"وجدنا الكاتب يبني أحداث حكايته الخرافية في روايته على الخيال الفانتاستيكي، معتمداً على تنويع الحدث الذي» يتخذ أشكالاً متميزة-كما يقول شعيب حليفي-عن الحدث الفانتاسيتكي-، تلك الأشكال تكون

---

(1) ينظر مقال: بثينة الناصري-مرجع سابق-ص٣١، نقلاً عن روبرت كريفز: الأساطير الإغريقية.

(2) نفس المرجع، ص ٣١.

عنصراً دلالياً يتراص جوار العناصر والمكونات الأخرى، فيعمل على التموضع بشكل يزاوج بين الغموض والوضوح.. فالحدث يبحث عن تنويعات عدة، تختلف مصادرها وطرق معالجتها، تلتقي حول»لا مألوفية الحدث وفوق طبيعيته"[١].

وبفعل الفضول الذي تقوم به تلك المرأة تنتقل إلى عالم الجن:» وفي ليلة القدر، انتقلت هذه المرأة إلى دنيا الجن، عندما أدخلت أصابعها في أحد شقوق سور باب اليمن ».

هذا الفعل يقودها بطريقة خارقة فانتاستيكية إلى دنيا الجن:» فإذا بشيء ما يسحبها إلى الداخل أكثر فأكثر، وكأنها كتلة من مشمع خفيف، شفطتها مكنسة كهربائية، إلى جوف عالم غامض «ليتجلى ذلك الغموض وتبدأ رحلة الاكتشاف والمقارنة والسؤال»هناك اكتشفت أن لدى بني الجن باب يمن هائل الحجم، يتيه أعلاه في طبقات السحاب، ويمتد مد البصر، حجارته زرزورية اللون، محكمة البناء، ودفتا الباب من الذهب الخالص رغم أن خرق قذيفة المدفع المجهول في مكانها، قدرت أن حجم باب اليمن الجني أكبر من باب اليمن الإنسي بألف مرة... وعندما سألت عيال الجن عن السر في عدم قدرة الإنس على اكتشاف باب اليمن الجني؟! ردوا عليها بأن الإنس يعتمدون على حواس قاصرة، وحتى أجهزتهم الحديثة لا تستطيع الكشف عن موقعهم إلاّ إذا امتلكوا أجهزة متطورة لقياس كمية الجاذبية الأرضية، وكيفية استغلالها كطاقة بنائية»، وتتحول هذه الزائرة إلى مخلوق أقل شأناً يصبح فرجةً لعيال الجن، ومن هنا يأتي الفرق حيث تكون الزيارات لهذا العالم-في الغالب-إما لغرض جنسي مثل الزواج والعشق بين أحد أفراد العالمين المختلفين للآخر، وهو الغرض الأكثر انتشاراً في حكايات الزيارة، أو لغرض بطولي كما في السير الشعبية، أما هنا فتتحول الزائرة الإنسية إلى ما يشبه الحيوان يتفرج عليه عيال الجن الأكثر تطوراً ورقيًا»كان عيال الجن يرمون للمرأة الإنسية بحبوب الفول التي كانوا يشترونها من باب حديقة الحيوان خصيصاً لها لكي يسمعوها تغني زاملها الحزين، وهي تجرب صلابة القفص الشمعي المبطن بالسيليكون، بنطحات ضاربة من رأسها المليء بالرضوض،كان تاريخ عارها الأسود-مقتل أبيها بيد الفتى الجزار الذي أدخلته غرفتها- مسجلاً في كتيب أبلق يوزع مجاناً على زوار الحديقة الدّماعون، فيجمع ذلك في ماعون لكي

---

(١) شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي(مرجع سابق)، ص ٦٦.

تشربه، ولولا هذه الحيلة اللطيفة لماتت الإنسية عطشاً، فبلاد الجن لا تعرف الماء"(الحلقة التاسعة).

النمط السادس: عشيقة من الجن لواحد من البشر:

هذا النمط مما كثر الحديث حوله ووصفت حكاياته في»ألف ليلة وليلة"والدور الطريف الذي تظهر فيه العفاريت -كما ترى سهير القلماوي-« هو دور الحب، فإذا أحب العفريت إنسية، وهذا الموضوع يتكرر في الليالي كثيراً، فقد أضر هذا الإنسي الذي يحبها ضرراً كبيراً قد يسحره قرداً كما فعل في قصة الصعلوك الثاني من قصة الحمال والثلاث بنات، وقد يكون سبباً في شقائه كما نجده في قصة أبي محمد الكسلان.. »[1] وفي الموروث العربي عموماً. ومن ذلك ما رواه الأقدمون» مثلَوَهْب بنُ منبه، وعبيد بن شرية والجاحظ وابن قتيبة وغيرهم، وهو موروث رائج قصصياً، كما يشير ابن النديم الوراق الذي ذكر لنا في فهرسته ستة عشر كتاباً في أسماء(عشاق الإنس للجن) وأسماء(عشاق الجن للإنس). ويبدو أن الحكايات الثلاث التي روتها شهرزاد-(حكاية زواج الملك بدر باسم ابن الملك شهرمان من جلنار البحرية بنت الملك السمندل، وحكاية سيف الملوك وبديعة الجمال، وحكاية حسن الصائغ البصري)-كانت صدى للنوع الأول فقط الذي ذكره ابن النديم، إذ إن البطل فيها جميعاً هو من الإنس، أما البطلة فهي دائماً من الجن... »([2]).

وهذا الموروث -فيما يبدو-ظل سائداً حتى في الحكايات التي ضمنتها الرواية اليمنية المعاصرة، فنجد في رواية»هموم الجد قوسم«أن بطل الحكاية إنسيٌّ يتزوج من جنية تعجب به. وتروى الحكاية فيما يحكى من قصص في القرية، فهذا عبد القوي يحكى عن أحد جيرانه» أنه تزوج بجنية، وأنجب منها أطفالاً »(ص٢٣)، وكغيرها من الحكايات الخرافية لا بد من وحدة(وظيفة) الخروج، ثم تتابع الأحداث المترتبة بعضها على بعض، وفي هذه الحكاية تركيز على وحدات(وظائف) قليلة هي الخروج ثم اللقاء صدفة، فالإعجاب، فالزواج وفي تعاقب

([1]) سهير القلماوي: مرجع سابق ص ١٣٧.

([2]) محمد رجب النجار: قصص الحب في الليالي، البنى والوظائف، فصول، المجلد ١٣، العدد١،ربيع ١٩٩٤م، (عدد خاص عن ألف ليلة وليلة)) الجزء ٢، ص٢٦٦.

سريع، ثم وصف الحالة الشعورية لهما بعد الزواج، والأخيرة من إضافات الجار المتابع للقصة–بزعمه–وليست بالضرورة من بناء الحكاية، لأن الحكاية الخرافية تنتهي غالباً بالزواج؛» الوظيفة(٣١) الزواج، البطل يتزوج ويرتقي إلى العرش»[1]. وهذه الحكاية تو ى ضمن حكايات للعبرة، وإثبات علاقات الجن بالإنس لمن ينكر ذلك من شباب القرية الذين يأخذون بنصيب من العلم. وتقول الحكاية:» إن أحد الجيران اختلف مع أسرته، فخرج للنوم في الشارع، حينها مرت جنية جميلة، وكانت ستنفخ فيه، وتحوله إلى حمار أو كلب أو أي حيوان آخر، غير أنها حين تأملت فيه، وأمعنت النظر، أعجبت به، وبشبابه الفتي، ونضارته، فاتخذته عشيقاً لها ثم تزوجته، وأنجبت منه أطفالاً كثيرين »(ص٢٤). تلك هي الحكاية، ويضيف الراوي–عبد القوي–أحد الحكائين في القرية–ليصف حالة جار ه النفسية مع الجنية، وهو وصف للتأكيد والإقناع بصحة ما يروي،» كما أضاف عبد القوي بأن جاره ذاك كان حين يختلف مع زوجته الجنية تضيق به الدنيا، ويخرج إلى القفار والبراري حزيناً لا يتكلم مع أحد، ولا يرد على سؤال أحد، وإنَّ حزنه ذاك كان يستثير عاطفة الجنية، ويؤلمها فتعود لتتحول إلى صورة إنسية وحينها يهلل جاره من الفرح ويشبر الأرض رقصاً، ويملأ الوادي طرباً وغناًء.. »(ص٢٤).

وإذا كان البطل/ الزوج من البشر في جميع الحكايات التي جاءت في الموروث لكي تغلب جانب الذكورة، باعتبارها مصدراً للقوة، وإعلاء للذات البشرية بهذا الفعل الذي يخترق العالم الآخر، ويكون عنصراً للسيطرة، وسبباً للإعجاب، فيجعل الجنيات يتحولن إلى إنسيات إرضاء لذلك الفحل الذي يعجبن به، وبشبابه الفتي، فيتزوجنه راضيات وينجبن منه أطفالاً، وفي ذلك نوع من التنفيس وعلاج للكبت لراوي الحكاية الشعبية ومستمعها، إذا كان الأمر كذلك سائداً في حكايات ألف ليلة وليلة، والموروث العربي القديم، فإننا نجد حالة مختلفة–نوعا ما–ليست بقصد من الكاتب، ولكنها ترد عرضاً ربما دون تركيز على بناء حكاية مكتملة، وذلك في رواية» شيزان «ليحي على الإرياني؛ حيث نجد البطل » زاهر«يعاني من عقدة قديمة بسبب ما كان يتردد في القرية التي نشأ فيها، وخرج منها، وبسبب فتاوى أحد فقهائها الذي أكد ما كان الناس ينشرونه ويتوهمونه عن ولادته الشيطانية، وأن أمه كانت لها علاقة مع الجن فكان هو

[1] بروب: مرجع سابق، ص١٠٧.

نتاجاً لتلك العلاقة» وقبل ذلك غير أهله اسمه المستعار من أسماء الجن، وغدا زهران.. زاهر »(ص٥) ولكن ذلك يرد كإشارة عابرة في بداية الرواية، ثم لا نجد لها بعد ذلك ما يدل على أنه اتخذها أساساً لحكايته أو فكرته التي يريد طرحها في الو اية، وهو يذكر تلك العلاقة بين إنسية وجني في بداية الرواية في حديثه عن بطل الرواية / زاهر وماضيه حين» كانت محنة أمه مع فقهاء التأويل قد ضاعفت حوله حسن لإ عاية خاصة من جدته-ذات البر-التي فسر المؤولون رعايتها المبالغة بحدودها، بحالة دفاع عن سابقتها التي اعتبرت زيجة غامضة، وما هي إلا حالة زواج واضحة بين حفيدتها قو ى الجميلة، وحفيد سلطان الجن، والدليل على ذلك أن أحداً لم ير قو ى من لحظة زفافها مع أنها تأتي، وتذهب كما يحلو لها.. »(ص٦).

هذه الإشارة يذكرها الكاتب في موضع آخر من روايته كحديث عام عن طبيعة المرأة وما وصمت به من طبيعة شيطانية، بسبب تحامل الرجل عليها، ومعتقدات بعض فقهاء التأويل، وهو بذلك ينتصر للمرأة في مجتمع يراها بعين النقص، وكأنها مخلوق شهواني يتلبسه حالة شيطانية:» هل تتذكرين ما كنت قد ألمحت به عن الصحبة الجنسية بين الشيطان والمرأة؟! قالت مازحة: لعله يجود علينا الحظ بمثل هذه العلاقة السرية، فإني لا أكاد أتذكر تماماً. قال:-متواطئاً مع شيطان عينيه القديم-من يدري؛ فقد يكون لك حظك.. ويكون لي حظ مع الجنية، إنما الأمر الذي أعنيه يتعلق بما شاع على طول تاريخ المرأة. وبالشبهة التي وصمت المرأة بطبيعة شيطانية، وذلك ما يؤكده فقهاء التأويل اليهود، وفقهاء شيزان، غير أن هذه الشبهة الوثنية لا تخرج عن ذكرى التنكر لحاجة طبيعية، تنعطف بجسد الأنثى، ويكرسها المجتمع نقيصة لها، وبها يحط من قيمتها، وقد أدركنا ذلك أول ما خرج آدم من الجنة، وأدركه شيطان زاهر بين مواسم الماء.. »(ص٥٩،٥٨). وفي نص الرواية يتقاطع ما ترسّخ في كتب الموروث الثقافي من خرافات العلاقة الجنسية بين الجن والإنس ورواج ذلك الموروث بين الناس لدى فقهاء شيزان وساكنيها الذين يستدلون بالملكة بلقيس —كنموذج خارق حضارياً — بأن أحد أبويها كان جنياً وذلك سر عظمتها، وبين توظيف ذلك الموروث لإثراء النص بجملة من الاستشهادات، ومن هنا فإن التناص» يشكل أحد أهم مقومات البناء السردي في رواية"شيزان"من خلال العديد من الاستشهادات التي تناثرت في أكثر من موضع وبرزت في سياق النص حتى أنه أجاد توظيف النكتة المتداولة بين الناس والممثلة بقصة القط الجائع الذي ولج مخزناً مليئاً بالفئران بأحجام

مختلفة فمات من الفرح. ودون أن يشعر المتلقي أو يحس بالإقحام في توظيف النكتة أو الخرافة داخل السياق النصي.. »[١]

تلك كانت الأنماط التي تشكل في مجملها الحدث الخرافي، الذي اعتمدته الرواية اليمنية في تأثرها بالموروث القصصي.. و نأتي إلى الحدث البطولي.

(٣)-الحدث البطولي:

يقوم الحدث هنا على فعل بطولي يتناص مع الأحداث التي تعنى بها الملاحم العربية أو السير الشعبية، وإن كانت لا تصل إلى الفعل البطولي المطلق الذي تمتاز به شخصية البطل الملحمي التي تطورت عن البطل الأسطوري وكانت امتداداً طبيّعياً له، ذلك لأن الرواية —كفن جديد-تحرص على تقديم البطل وبطولته في شكل واقعي، يتناسب مع تقبل القارئ أو السامع لتلك الشخصية التي يطلق عليها النقاد شخصية البطل اللابطولي، وإذا ما ظهرت سيطرة الموروث في ثنايا السرد حين يصور الراوي-أو بالتحديد كاتب الرواية-الأحداث التي تقوم بها الشخصية المحورية في روايته؛ فإنه قد يتمثل تلك الشخصية التي تمتاز بالبطولة المطلقة بما تحمله من قدرة على إنجاز الفعل بقوة وإرادة، فنجد شخصياته الحديثة ترتدي حلة عنترية أو تبرز في ثوب البطولة المطلقة لكون مفهوم البطل ما يزال راسخاً في شعور الكاتب، وربما لا شعوره في آن واحد، فالبطل لا يمكن تصوره إلا ذلك المدافع المغوار، والقوي الجبار ذو القيم الرفيعة والمبادئ العظيمة، وما ورثناه في وجداننا الشعبي يظل قَارًّا في الأعماق، فإذا ما استدعى الأمر وصفاً للبطولة أو تجسيداً لها فإنه سرعان ما يطفو على سطح الذاكرة ممتشقا سيفه ورمحه، صائلاً جائلاً، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا بأن هذه الشخصية تظل كامنة في وجدان العربي وفي أعماقه؛ إذ يبدو أن بداخل كل عربي عنتراً صغيرًا، هو تماماً نفس البدوي الصغير الذي ما يزال العربي يحمله بداخله؛ حتى وإن كان يعيش في القرن الحادي والعشرين، وفي أرقى المدن تحضراً ومدنية، فإذا ما استدعى الراوي مفهوم البطولة تجلى له البطل بصفاته الشعبية وقدراته الخارقة.

---

(١) عبد الكافي الرحبي: رواية شيزان؛ قراءة في عتبة العنوان والتناص، صحيفة الثورة،ملحق الثورة الثقافي، العدد(١١٦٩٩)،الجمعة ٢٢/١١/١٩٩٦م.ص ٧.

ولكي يخفي الراوي تلك الحدة، ويبني أحداث روايته-كفن جديد-بعيداً عن التأثر المباشر بالسيرة الشعبية فإنه يلجأ إلى تقنية يمرر من خلالها تصوير شخصياته التي تبدو مفعمة بالبطولة الملحمية، وذلك من خلال تقنية الحكي، الذي يدعو البطل الروائي إلى تقمص البطل الشعبي في الحكاية ليرسم بطولته تأثراً واقتداء به، أو من خلال حلم اليقظة ليتجاوز واقعه الشقي الذي يمتهن فيه إنسانيته محاولاً أن يحقق ذاته في بطولاته الوهمية مع قصصه الخيالية.

ونجد ذلك واضحاً في روايتين هما:» ربيع الجبال »، و» مجمع الشحاذين ».

ففي الرواية الأولى، يقوم بطلها» حزام «بعمل بطولي تأثراً، واقتداء بالبطل الشعبي الذي يسمع حكايته فتتلبسه حالة من البطولة والفداء، فالشيخ المسن(الشيبة) حكيم قرية الجنات في الحكاية الشعبية[1]، يقوم بعمل فدائي لينقذ أهل قريته من» الدندكي «ومطالبه التي لن تنتهي لو استجابوا له بأن يعطوه الأخشاب التي يريدها لبناء قلعة المنصور، فيحتال لهم ويخبرهم بالحل، وهو» أن نتهابل، ونلبي طلبه بصورة تدل على هبالتنا وجهلنا لكل شيء.-وكيف ذلك؟!

-ننتقي أحسن الأخشاب في القرية، ونقطعها قطعاً صغيرة لا يزيد طول القطعة منها عن ذراع، ثم نحملها في سلال، وننقلها إليه حتى القلعة.. »[2].

ويقّرون ما يشير به الشيخ المسن عليهم، ويشترطون عليه قيادتهم في تنفيذ تلك الحيلة، ولكن» الدندكي «بدهائه بدأ يختبر ذكاءهم، ويتساءل هل هم أغبياء حقاً حتى يحضروا له الأخشاب قطعاً صغيرة؟ أم هي مؤامرة معدة بذكاء، وامتحنهم في أكثر من موقف، والشيخ يخرجهم من كل ورطة بدهاء، وكان آخرها عندما أطلعهم الدندكي على جبل القلعة، فرأوا الضباب يتصاعد من حول القلعة في قمة الجبل، فسألوه-وكأنهم يرونه لأول مرة-ما هذا؟، فقال الدندكي:» هذه جمال ربي «ستركبونها لتصلوا إلى قراكم في سفح الجبل، والآن؛ فنظر القوم إلى الشيخ الذي دّبرهم في الحيلة من البداية.. ولم يجد الشيخ بدّاً من التضحية بنفسه

([1]) ينظر: حكاية بشيبه ولا بكل الشباب: في مجموعة حكايات وأساطير يمنية، على محمد عبده(مرجع سابق) ص٦٣-٧٠.

([2]) نفس المرجع، ص٦٤.

للخلاص من سيف الدندكي الذي ينتظرهم جميعاً لو افتضح أمرهم، واكتشف خداعهم له، فقفز على الضباب قائلًا(بشيبه ولا بكل الشباب)-أي ُنضَحِّي بشيبه دفاعاً عن كل الشباب المتبقين-مما جعل الدندكي يصدق بغباء أهل تلك القرية، فأوقفهم عن الاقتداء بالشيبة وركوب الضباب، بعد أن تأكد له أنهم أغبياء، وأنزلهم إلى قراهم، ولم يعد يثقل عليهم بالأوامر.

هذه الحكاية سمعها» حزام «بطل رواية» ربيع الجبال «في إحدى جلساته في القرية، وما زال» يرددها ويتحدث عنها وله، كأنه بطلها الحقيقي، وأحيانا يصور المنظر ويمثله كأنما كان حاضراً مع القرى في تلك الأزمنة السحيقة »(ص١٠٠) ويتعلق حزام بهذه الحكاية من بين الحكايات الكثيرة التي سمعها، حتى يقول له رفيقه:» إذا كنت، يا أخي تريد أن تكون بطلاً كالكهل، فلماذا لا تصعد إلىر أس جبل، وتركب الضباب إلى الأبد؟! «ص(١٠١).

وتأتي نهاية حزام نهاية بطولية، واستجابة لسؤال رفيقة، يصعد إلى الجبل(جبل عيبان) دفاعاً عن الوطن في صفوف المقاومة الشعبية في حصار السبعين يوماً على صنعاء، حيث يقاتل حتى يستشهد فداءً للثورة والوطن» كلهم هنا سقطوا بشظايا قنبلة، ولكن حزام نهض كشاب في عز الشباب، وأطلق قذيفتي بازوكا، وهو يترنح بدمه، ثم سقط مرة ثانية، وكانت هي السقطة الأخيرة »(ص١٠٩).

وهكذا يرسم بطل الرواية نهايته مع فارق في الزمان، واتفاق في المكان، فكلا الحدثين يتم على جبل، وكلا البطلين يموت دفاعاً وتضحية: الشيخ يدافع عن أبناء قريته لينقذهم من استغلال دائم من إقطاعي مستبد في زمن سحيق، وبطل الرواية يموت دفاعاً عن أبناء وطنه لينقذهم من العودة إلى الملكيَّة في الزمن الحاضر في حالة فشل الثورة لو سقطت صنعاء في حصارها. ويحدث فعل البطولة بتأثير سحر الحكي وقصة البطل الشعبي الذي يحدد مصير بطل الرواية، ويضع نهاية مثلى لمشواره الطويل مع الغربة في البلدان الأوروبية والمشاركة في الحرب العالمية الثانية مع الطليان في صفوفهم كأجير حرب لا هدف له، ليترجل الفارس على تراب الوطن كأصدق نهاية وأبلغ حب، مدافعاً عن قيمة نبيلة-تجبُّ ما قبلها من تقصير نحو نفسه وأهله ووطنه-إنها حرية الوطن واستقلاله.

أما الرواية الثانية:» مجمع الشحاذين «فإن بطلها» الأفطس «تتلبسه حالة مشابهة من تقمص أبطال حكاياته» لكن عبر حلم من أحلام اليقظة، حين يشرد، كلما صادفه موقف

يحس فيه بالخوف أو القلق، يتماهى فيه مع إحدى الشخصيات التي تعيش معه ويعيش معها لحظات من البطولات الوهمية، هروباً من واقعه كشحاذ مظلوم، وظالم في الوقت ذاته؛ حيث يقوم بأعمال ديكتاتورية على عدد من الشحاذين الذين تحتويهم خرابة كأنها قلعة أو جزيرة منقطعة عن عالم الأحياء، هناك على شاطئ البحر يفرض عليهم فيها إتاواته و يتجبر عليهم بقوة جسمه، وسلطة عضلاته. فهو مرة أمير–في أحلامه–يتنكر في ثياب صعلوك، ليقتحم عالم الملكة، يدعوها إلى الوحدة مع بلده، فتسأله الملكة:» أيها الأمير المتنكر في زي صعلوك من الرعية، بأي الهدايا أتيتني من مملكة سبأ؟!.. — جئتك بمعجزة سترسخ مكانتنا في بلدينا.

- معجزة؟! أي نوع من المعجزات؟!

- الوحدة ... »(ص٩).

ومرة قائد ينقضُّ مع أعوانه على سفينة القراصنة–والحدث هنا حقيقة وليس حلمًا–آمراً رفاقه بلهجة القائد وحزمه أن يحملوا هراواتهم محرضًا:» أيها الشحاذون الكادحون انقضوا على هذه السفينة، واستولوا على ما حوته بجوفها من السمك، وإذا اعترضكم نفر من القراصنة، اقذفوا بهم في البحر. بلا هوادة ولا رحمة »(ص٦٣).

وحين رست السفينة خلع الأفطس ملابسه، وألقى بنفسه في الماء عارياً وهو يحث أعوانه على الاقتداء به» فحذا البعض حذوه، بينما تراجع آخرون إيثاراً للسلامة. وأوغل الشحاذون العراة في الماء، يتقدمهم الأفطس الذي راح يشق الأمواج بذراعيه بقوة مثيراً حوله دوائر مائية، وذيولاً من الرغو المزبد.. »(ص٦٤) ويقتحم السفينة مع رفاقه، ويتعرض أحدهم للإيذاء فينكسر ذراعه، فيتصدى الأفطس للبحّار قائلًا:» سأنتقم لرفيقي منك، سأحطم رأسك كما حطمت ذراعه. فقال الرجل للأفطس: سأقتلع حدبتك وأرميها طعاماً للسمك، فاستشاط الأفطس غضباً، واندفع يشق طريقه كالطربيد صوب السفينة، مخترقاً زوبعة من الأمواج تفصل بينه وبين السفينة، ووثب إلى السطح، وهو لا يعبأ بهراوات الصيادين المنهالة عليه للحيلولة بينه وبين الصعود إلى ظهر المركب، وألقيت عليه المجاديف كالمطر، فصرخ الويل لكم. وبلغ السطح والدماء تنزف من وجهه ورأسه، فانقضَّ على القراصنة كالمارد، حتى فرقهم في كل صوب، ثم راح يجول ببصره في أنحاء السفينة حتى لمح الملاح العجوز، وقد توارى خلف الدفة في مقدمة المركب، فوثب عليه،و انتزعه من مكمنه، وهو يشده من لحيته مكشراً عن أنيابه: تختبئ خلف

الدفة كالنسوان يا جبان »(ص٦٨).

ويلتحم الرجلان، ويمسك الأفطس بلحية الرجل، ويشدها بعنف فيتوسل إليه أن يتركه، ويرحم شيخوخته،» لكن الأفطس لم يعر توسلاته أهمية فأفرط في جذب لحيته بعنف حتى جزّ جزءاً من خصلاتها في كفه، فندت عن الرجل صيحة مؤلمة، وتقلص وجهه من الألم، فصاح وهو يهم بالبكاء: ارحم شيخوختي واترك لحيتي »(ص٦٩).

وتستمر الأحداث بهذا التصعيد المثير، ونذكر وصف الحدث البطولي هنا كاملاً حتى يتضح التأثر بأبطال السير الشعبية في بناء الحدث واستعمال اللغة أيضًا.» ولم يفلح البحارة في تخليص قائدهم من قبضة الأفطس، وكقائد شجاع يستمد الشحاذون منه القوة والشجاعة لاقتحامه السفينة بمفرده، يواثبون على سطح المركب، وَيَنْقَضُّون على القراصنة، لينقذوا الأفطس من هراواتهم المنصَبَّة عليه كالمطر ». وكما يفعل أبطال السير حين يخوضوا المعارك، يشتبك القائد(الأفطس) مع جنده(الشحاذين) في هجوم ضارٍ على القراصنة ليستولوا على محتويات السفينة» في ثوان اشتبك الجميع في عراك مميت، فانزلقت الأجسام من جوانب السفينة وهم يطلقون الصراخ كالنواح، وانبثقت الدماء كالجداول،وهوت المجاديف، والهراوات على الرؤوس تحصدها كالمعول، وتحطم جزٌء من سارية المركب، وتمزق جانبٌ من الشراع، وتسربت المياه إلى جوف السفينة حتى غمرتها، وأغرقتها، فصاح الربان: -استولوا على كل شيء ودعونا نمضي بسلام ... »(ص٦٩).

هذه الأفعال المتتابعة في رسم الحدث بصيغة الماضي(اشتبك، انزلقت، انبثقت، هوت، تمزق، تسربت، غمرتها، أغرقتها، صاح «تجعلنا في توتر لتسارعها، وتصل بالحدث إلى ذروة الإثارة في شد المتلقي، وهي خاصية معروفة في تجسيد البطولات الملحمية لدى رواة السير الشعبية، وتحديداً حين يصفون ما يقوم به البطل ويبالغون في القدرة الخارقة له حين يصرع خصمه، أو يستولي على ما لديه، وكذلك التشبيه القائم على المبالغة(الصراخ كالنواح، الدماء كالجداول، المجاديف والهراوات... كالمعول..) يجعل المشهد يبدو محلقاً في بطولته المطلقة.

وبطل الرواية(الأفطس) ما يكاد ينتهي من الفعل البطولي الواقعي الذي قام به مع رفاقه حتى يدخل في حدث بطولي خيالي، وهو يمهد له-بما أشرنا إليه من قبل-حين يشعر بالخوف أو الوحدة فيلوذ بعالمه الخيالي، ليأنس بأحداثه وأبطاله الذين يعيشون معه، ويعيش هو بهم؛-

ومن خلال تقنية حلم اليقظة-« ما أبرد الليلة، وما أكثف ظلامها.. الطريق موحش لا يوجد به إنسان أو حيوان، وثمة شعور بالوحدة يغمره في الطريق ... وشرد.. »(ص٧١). ولا يخلو تصويره للأحداث البطولية من رمز، كما سنلاحظ في الصراع الذي جرى من أجل الملكة وهو يرمز به إلى صراع أبدي بين الإنسان وأخيه الإنسان من أجل البقاء، ومن أجل الحكم والسيادة، مصوراً ذلك في شكل حكاية تتعالق مع نصوص شعبية وتتفاعل معها في شكلها العام.» جاءت في موكب مهيب من الخدم والحشم والفوارس والرهبان، تتفقد أحوال الرعية في الهزيع الأخير من الليل، بينما خيالات السكارى من الرعاع تنهش جسدها بعد أن جردته من ثوبه ومن التاج والصولجان،وهم يفسحون لها الطريق بين مطأطئ رأسه ومُحنٍ هامته.

-مرحباً أيتها الملكة ... »(ص ٧١).

وتبدأ الأحداث حين ينادي راهب في الرعية:» من يريد أن يظفر بالملكة خليلة فليتقدم، ويصارع الأسد... وفي ثوان تحول الراهب الجليل إلى تاجر رقيق، والملكة المحتشمة إلى جارية في سوق النخاسة، ومن بين الرعية برز رجل له سحنة غوريلا صاح وهو يتقدم إلى الميدان: أنا أتكفل به. وانقض على الأسد، وانقض عليه الأسد.. وكان صراع مميت بين الإنسان والحيوان أسفر عن مصرع الأسد، وانتصار الإنسان، فهتف الشعب مؤيداً.

-عاش الغوريلا... عاش الإنسان.

وصاح الراهب مرة أخرى.

-من يصرع الغوريلا يظفر بالملكة.

وبرز للغوريلا رجل من أبناء الشعب، وكان صراعٌ بين الإنسان وأخيه الإنسان أدى إلى مصرع الرجل، وانتصار الغوريلا، فعاد الشعب يهتف بحماس عاش الغوريلا عاش الإنسان »(ص ٧٣).

ويوضح الكاتب الغرض من هذا الصراع، وهو السلطة والصراع من أجل البقاء للأقوى، وبلغة الحكايات الشعبية، وطريقة السرد السِّيَرِي يصف ذلك الصراع الدامي»وتقدم إلى الحلبة آخرين وآخرين(كذا) حتى تحولت في ثوان إلى مذبحة دامية، قدمت لها الأرواح قرابين، فانسابت الدماء كالأنهر، والأرواح زهقت بالمئات، إنهم يتقاتلون في سبيل الاستيلاء على امرأة،

والشعب ما زال يهتف، ويهلل عندما يراق مزيد من الدماء.

أخيراً قتل الرجل الغوريلا، أصابه سهم مجهول، أرداه قتيلًا.. وخلت الحلبة من المتبارزين والمتنافسين، ولكن الشعب لم يكف عن الهتاف مطالباً بالمزيد من القرابين، والمزيد من الضحايا والدماء.. »(ص٧٣).

ويصل الحدث البطولي إلى ذروته، ويتدخل فيه بطل الرواية حين يتماهى مع الحكاية ليكملها لا كمتفرج أو متابع بل كفاعل وبطل مشارك عن قصد ووعي» فأكمل الأفطس بقية الحكاية: تقمص شخصية الرجل الغوريلا، وأكمل الفصل الأخير من المأساة الإنسانية، فراح يحوم حول الحلبة الفارغة المغمورة بالدماء، وهو ينشد:

- أنا فارس الفوارس، لن يظفر بالأميرة الحسناء أحد غيري، هل من مبارز؟! هل من مناجز؟! هل أحد عنده اعتراض؟! ولم يجرؤ أحد على التقدم لمبارزته، لذلك أحرز النصر، ولم يرق قطرة من دماء، فتقدم من عرش الملكة وهو يلهث.. وفجأة انتزع من يدها الصولجان، ومن فوق رأسها اختطف التاج وقذف بهما، وهو يقول للشعب: من منكم جدير بتحمل مسئولية العرش، والبلاد والعباد، فليتقدم، وما أحوجني والملكة أن نعيش أحرارًا.. ثم جذبها من يدها التي خلت لأول مرة من الصولجان وهو يقول: والآن، هلمي بنا إلى كوخي لقضاء شهر العسل... »(ص٧٣).

والرواية تمزج الخيال بالواقع في مواطن كثيرة منها، وتعرض أحداثاً من البطولة في واقع حياة الأفطس ورفاقه جنباً إلى جنب مع بطولاته منفرداً في أحلام يقظته المستمرة على امتداد الرواية، وتطرح الرواية قضية في غاية الخطورة تتمثل في شريحة الشحاذين الذين يرفضهم المجتمع، ويكونون ضحية لقسوته وعدم اهتمامه لخلوه من العدالة الاجتماعية، فالنماذج البشرية التي صورتها الرواية كلها ضحايا ظروف الجهل، والأنانية: رجل مسن لا يجد سنداً بعد أن هجره ولده الشاب الفتي، وفتاة تفرُّ من مصير مجهول لإرغامها بالزواج من رجل في سن جدها لكنه ﺗ ي لتقع في براثن التشرد، ومجاهل الرذيلة، وتحترف البغاء لتأكل، وطفل لا راعي له ولا أب ولا أُم لأنه ولد الخطيئة، فتجمعهم جميعاً خرابة لا تخلو من مستبد ظالم يستغل عجزهم، وفاقتهم، ويتخذهم وسيلة للكسب مقابل الإيواء في تلك الخرابة. تصوير شديد الدقة لأحداث، ومواقف إنسانية يعيشها هؤلاء، يجيد الكاتب تجسيدها كرؤية من الداخل لحياة فئة من البشر ليست

سوى المرآة الأكثر وضوحاً لأخطاء المجتمع ونظمه غير العادلة التي أفرزت تلك الشريحة من الناس.

أما رواية» ركام وزهر «التي وقفنا في الفصل السابق عند الحديث عن شخصية بطلها باعتبارها تمثل الشخصية الملحمية، فإننا نجد شخصية» الزمنتال «تنزع إلى الملحمية في بنائها وتصوير معالمها كشخصية، لكنها على مستوى الحدث لم تقم بعمل بطولي حقيقي سوى مساندة السيدة لطيفة في استخراج كنزها من» المدفن «في فناء منزلها، ثم اكتشاف حقيقة نسبه في الريحانة وعودته إلى جذوره. فإذا كانت الرواية قد نجحت في بناء الشخصية الملحمية، فإنها قد قصرت عن الفعل الملحمي، أو الحدث الذي يقوم به عادة أبطال هذا النمط من الشخصيات، ولعل ذلك يعود إلى أن الرواية تميل كثيراً إلى الواقعية في بناء أحداثها، وإلى تمثيل تجربة الحياة اليمنية في فترة زمنية معاصرة، وإن تخللها بعض الأحداث العجائبية –كما رأينا– فذلك لإثارة الخيال، والتنويع في البناء الفني للرواية من ناحية، ومن ناحية أخرى للتأثر بالموروث الحكائي والسيري(الملحمي) لمعنى البطولة، كمفهوم يرتبط في وعي و لا وعي الكاتب اليمني الذي ينطلق في كتابته من خلفيته التراثية بشقيها العربي عموماً، واليمني الشعبي بوجه خاص.

ثانيًا: تقنيات عرض الحدث

يمكننا القول من خلال القراءة السابقة واستقراء الروايات التي وقفنا عند أنواع الحدث فيها: إن تلك الروايات قد استخدمت ثلاث تقنيات أو طرق في عرض أحداثها هي: الحكي، والحلم(بنوعيه: منام/ يقظة)، والرحلة، وكلها ترتبط بطريقة أو بأخرى بالموروث الشعبي القصصي، وفيما يلي عرض لهذه الطرق:

أولاً: الحكي:

الحديث عن فعل الحكي يقودنا إلى الحكاية كنتيجة لهذا الفعل، والحكاية–بحسب"جيرار

جينت Gerard Genette"-لها ثلاثة معان، كلها ترتبط بالحدث أساسًا، فهي » بمعنى أول- هـو الأكثـر بداهـة ومركزيـة حاليـاً في الاسـتعمال الشـائع-تـدل كلمـة الحكايـة علـى المنطـوق السـردي، أي الخطـاب الشـفوي أو المكتـوب الـذي يضـطلع بروايـة حـدث، أو سلسـلة مـن الأحداث. وبمعنى ثان-أقل انتشاراً ولكنه شائع في الوقت الحاضر بين محللي المضمون السردي ومنظّريه-تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخيلية التي تشكل موضوع هذه الخطبة ومختلف علاقاتها(من تسلسل وتعارض وتكرار ... إلخ)، وبمعنى ثالث-هو الأكثر قدماً في الظاهر-تدل كلمة الحكاية على حدث أيضاً، غير أنه ليس-البته-الحدث الذي يروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصاً ما يروي شيئاً ما: إنه فعل السرد متناولاً في حد ذاته »[١]. ما سبق يجعل الحدث هو التيمة الأساسية في بناء الحكاية، وفعل الحكي، بل إن الحكاية كما يحددها"أ.م فورستر""هي عبارة عن قص حوادث حسب ترتيبها الزمني، يأتي فيها الغداء بعد الإفطار، والثلاثاء بعد الأربعاء، والانحلال بعد الموت ... »[٢]، وهذا التحديد والمعنى نجده واضحاً في الحكايات التي وردت في الروايات اليمنية موضوع الدراسة، سواء كانت الأحداث فيها عجائبية أم خرافية أم بطولية، فإن الأحداث تروى بأسلوب الحكاية. وكما في رواية"هموم الجد قوسم"-مثلا-يكون فعل الحكي هو السائد بنوعيه العجائبي والخرافي» البعض يحكي خوارق للأولياء والأنبياء والصالحين، والبعض الآخر يحكى عن الجن والمردة، وحكاياتهم مع سيدنا سليمان، ومولانا الإمام، حكايات كثيرة يرددها الجد قوسم عن خوارق كثيرة.. »(ص٢٣)، وتبدأ حكايات الأولياء وخوارقهم. وكل من في القرية يمارس الحكي ويشارك فيه، مما يدل على أهمية الحكي كعنصر أساس في حياة الناس يعيش معهم ويعيشون به بل ويصل إلى درجة اللذة-كما يسميها صلاح فضل-« فإنسان القرية تغلب عليه عادة أصيلة هي الاستمتاع برواية الأشياء، لذة الحكي التي لا تدانيها لذة علنية متاحة، هي تنتقل بعلواها إلينا »[٣]. فالجدات يحكين، ويرددن الحكايات» بالتوارث لأحفادهن، وجدات الجدات لمن يتلوهن،

---

(١) جيرار جينت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج. ت: محمد معتصم وآخرون، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧م، ص٣٧.

(٢) أ.م فورستر: أركان القصة، ت: كمال عياد جاد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠١م، ص٤٧.

(٣) صلاح فضل: عين النقد على الرواية الجديدة، القاهرة، دار قباء، د ط، ١٩٩٨، ص ١١٤.

وهكذا منذ عشرات ومئات بل آلاف السنين »(ص١٤).

والناس في القرية يعقدون اجتماعاتهم، وقت القيلولة(المقيل)، وفي السمر ليحكوا غرائب عن الأولياء، والجن، والجميع يقوم بالحكي» الجميع يشتركون في سرد مثل تلك القصص، والتهويل فيها حتى الصبية الذين عادة لا يتكلمون مع وجود الكبار، ما كانوا ليترددوا في المشاركة والخوض في مثل تلك القصص، بل كانوا يندفعو ن ويتسابقون في الإتيان بمثل تلك الخوارق والقصص ... »(ص٢٣). ويكون الحكي أسلوب بناءٍ، يتبادله الجميع ليأتوا بالعجيب والخرافي. وكما رأينا في الأحداث التي تبنى على الحكي."فسليمان"يحكي عن المارد:(ص٢٣)» وأضاف-أيضاً-بأن أحد الجيران صادف جنية »(ص٢٣). و"عبد القوي"يحكي قصة أحد جيرانه مع زوجته الجنية(ص٢٤)، و"علي"يروي معايشته لإحدى القصص الغريبة حلقة تلو أخرى(ص٢٥). و"الجد قوسم"يحكي عن الأولياء؛ عن خوارق» سي أمكوفيه »، ووجاهته لدى المولى(ص ٢١)، كما يحكي عن الإمام وتسخير الجن لخدمته، وإحاطتهم بقصره، ويحكي قصته يوم قتل ابن ملك الجن(ص٣٤، ٣٥) ويتحول"الجد قوسم"في الرواية نفسها إلى حكاية تحكيها عنه الجدات» بعض الجدات تحكي أن الجد قوسم كان مزواجاً، وأنه تزوج الكثير من النسوة، ويحكين أيضاً ... «وهكذا تبنى الرواية على عنصر الحكي وتقنياته، كما تتكرر فيه مفردات لغوية دالة على استمرار الحكي وتواصله كرابطة بين الحكايات مثل(لقد قيل إن ...، كما أضاف..، كما أضاف بأن..، وقال نفر من الناس... وغيرها). وللحكي جوّه الخاص حيث يكون موطنه الليل،لأن الحكاية ابنة الليل -كما ورثناها عن الليالي العربية-ولا بد للحكاية من جمع تو ى فيهم، وسمّار يلتفون حول الرا اوي، وتصف رواية» ربيع الجبال «هذا الجو العام. فهذا» حزام «بطل الرواية، يذهب إلى القرية حيث الهدوء، والسمر والحكايات وحيث» جِمَانُ* القهوةِ، والسمر إلى ما قبل الفجر، ثم يدرك شهرزاد الصباح، فتسكت عن الكلام المباح، ويصيح ديك الفجر فيغمض حزام سيف عيونه، ويحلم بالليلة الثانية،(ص٧٤).

وهناك في القرية الكل يحكي؛ الرجال والنساء: عبد ربه طربوش يحكي حكاية» بشيبه ولا بكل الشباب،» وحكاية جليد أبو حمار »، وخالة حزام تروي حكاياتها لحشد من السمار

* جِمَان: جمع جَمَنَة؛ وهي آنية من الفخّار، كانت السائدة لدى اليمنيين في تجهيز البن والقهوة.

الذين بهم يطيب السمر، ويلذ الحكي:»فتحتْ"خالة حزام"فمها، بعد أن تسمرت العيون فيها، وكنـت و"حـزام"و"سـيف الآخـر"و"سـيف الثالـث"و"عبـد اللطيـف"ابـن خالـة حـزام، والشيخان:"مجاهد"و"عبد ربه"، ونسوة ثلاث واحدة منهن"أمينة"أقدم زوجات مجاهد، واثنتان: قابلة القرية"الحاجة حسينة"، و"غنية"جدة سيف الآخر، عشرة وجوه بعضها في البداية، وبعضها في أواخر أو نهاية الرحلة كلها مصوبة نحو فم خالة حزام التي راحت تروي لنا حكاية الغول ... »(ص ٨٦).

وهكذا يكون الحكي عالماً يستهوي المستمعين، وينقلهم إلى آفاقه البعيدة وأسراره، ويلتقي فيه الحديث بالقديم، والجديد بالموروث فكأننا نلتقي ونتماهى مع عوالم شهرزاد وقصصها وحكاياتها حين تتحدث المرأة، وتروي حكاياتها الآن في القرية حتى يأتي الصباح الذي يجب عنده السكوت عن الحكي، كما علمتنا بذلك شهرزاد، وسنته للرواة من بعدها» يتطاول الليل، فتلثغ الأبقار من بعد ذلك، وتتصايح ديوك الفجر، فيدرك السبعة الوجوه الباقية الصباح، ويسكت الراوي عن الكلام المباح، ويذهب كلٌّ ليدس وجهه في الفراش، ويحلم بالليلة الثانية ... »(ص٨٩).

وفي هذه الرواية-« ربيع الجبال »-تلتقي الأحداث الخرافية مع البطولية، ويقوم الجميع على الحكي كبناء عام، فحزام يحكي قصته لصديقه الراوي على مدى الرواية، ويحدثه عن حياته قبل هجرته من اليمن، وعن حياته في المهجر؛ عن أحلامه وآلامه، تماماً كواحد من الرواة الذين يروون حكاياتهم الخرافية والشعبية في ثنايا الرواية.

وفي رواية» الصمصام »-أيضًا-يحكي الأب أحداث قصة خرافية عن إحدى فتيات جزيرة سقطرى-كما رأينا-ليصرف ابنه عن حبه لإحدى فتيات تلك الجزيرة، فلم يجد غير الحكي وسيلة لذلك المنع، والمرأة العجوز في رواية»سعيد"تحكي عن قصص الأولياء وخوارقهم ومعجزاتهم.. وكل ذلك يؤكد أن الحكي يمثل في بناء الروايات أهم تقنية لعرض أحداثها جنباً إلى جنب مع تقنية الحلم والرحلة كما سنرى.

ثانياً: الحلم:

هو التقنية الثانية في عرض الأحداث، والحلم أو الرؤيا من العناصر المهمة في بناء

الحكايات الشعبية والسير عموماً والحلم-كما تصفه فدوى ملطي-«عنصر تراثي بطبيعته.. والأحلام أولاً ذات طابع قصصي في أغلب الأحوال، وهي إلى جانب ذلك من مكونات إطار قصصي أكبر وهو القص الأشمل الذي تتضمن الحلم »[1].

فالحلم مهم في حياتنا كما أنه منبع ثري في أدبنا-أيضًا-لأنه يمثل خبرة شخصية لذلك الأساس العميق المظلم، الذي يعد دعامة حياتنا الواعية-كما يقول جوزيف كامبل-ولأنه يلتقي مع الأسطورة في فلسفتها، فحين تكون» الأسطورة هي حلم المجموع، فإن الحلم هو الأسطورة الخاصة، إذا كانت أسطورتك الخاصة-أي حلمك-تتوافق بالمصادفة مع أسطورة المجتمع فأنت في تناغم تام مع المجموعة التي تحيط بك. وإذا لم يكن الأمر كذلك فمعنى ذلك أنك أمام مغامرة، كأن غابة مظلمة تتربص بك »[2] ولن نذهب بعيداً في فلسفة الحلم -كما يطرحها هذا الفيلسوف الكبير-ولكنا سنرصد ثلاثة أنماط منه استفادت منها الرواية في عرض أحداثها.

الأول: الحلم النبوءة. وهو -كما رأينا-يتمثل في رواية» القرية التي تحلم »، حيث يتنبأ الحلم لسعيد بأمرين:-الأول: موته بعد ثلاثة أشهر ويتحقق ذلك، والثاني: مجيء المرأة التي سيكون مقدمها سعادة للقرية إن هم أكرموهما، ويصل الأمر في التكريم بعد ذلك إلى التقديس، وجعلها ولّية، وكل ذلك بسبب الحلم النبوءة الذي تحقق الشق الأول منه، فانتظر الناس الشق الآخر، وعليه بنيت الرواية كاملة.

الثاني: الحلم الحكاية، أو الخرافة التي يراها صالح بطل رواية» طريق الغيوم «في منامه في الغار، هذا الحلم ينزع إلى العجائبية أو الحكاية الخرافية -كما أشرنا-ولكنه تم توظيفه في بناء الرواية بطريقة مميزة، ليست الأحداث الخرافية فيه هي المقصودة في ذاتها، كما أنها ليست واردة لمجرد رسم شخصية بطل الرواية صالح-كما ذهب إلى ذلك أحد الباحثين: لكي يبدو -كما يقول-« كأحد أبطال السير والملاحم القديمة »[3]، ولكن الحلم تم توظيفه كتكنيك فني موفق، أصبح الحلم فيه يمثل بؤرة الرواية، وأساس هيكلتها، فإذا كان موضوع الرواية هو

([1]) فدوى ملطي دوجلاس: العناصر التراثية في الأدب العربي المعاصر « الأحلام في ثلاث قصص ترجمة: عفت الشرقاوي، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير – مارس ١٩٨٢م. ص ٢٢.

([2]) جوزيف كامبل: مرجع سابق، ص ٦٧.

([3]) عبد الحكيم محمد صالح: مرجع سابق، ص ٤٥.

الإيقاظ، والوعي الثوري، ونشره في صفوف الناس بما يقوم به صالح في مسعاه لبناء مدرسة، وتكوين جمعية تعاونية في محاولة لتغيير واقع الناس الكامن تحت نير الاستعمار الصارم الذي يحكم الناس بنشر الشتات بينهم، واستخدام أيادٍ محلية لقمع أبناء البلد من أمثال(رئيس الحرس) و» أم السعد «المتنفذة في قصر السلطان، نقول: إذا كان الموضوع كذلك، فإن الحلم – وكما رأينا في تحليله–يلخص بصورة خيالية كل أحداث الرواية وكأنه يضعنا على عتبة الرواية، فإذا كان موقف بطل الرواية مع الجنية في الحلم يعد موقف الذي يتعرض لامتحان، فكذلك امتحن في حياته ومواقفه في الرواية، وإذا كانت الجنية في الحلم تعجب به وبثباته، فقد أعجب به أبناء قريته وبثباته وآرائه ووقوفه معهم، من أجل التطوير، ثم هي تشترط عليه عدم الكلام، وذلك نفس ما أرادته منه السلطة في البلد حتى لا يثير بلبلة حولها، وحين يتلفظ بكلمة يكون ذلك سبباً لهلاكه لولا أنها تنقذه في آخر لحظة، وكذلك كان كلامه، وتحريضه للناس سبباً في مطاردته وطلبه.

وهي حين تجعله في رحلته ينظر من بعيد، وهو على بساطه السحري إلى منزله، ويرى كل ما يحدث فيه دون أن يستطيع التدخل أو المشاركة بفعل ما؛كذلك كانت حياته بعد ذلك حين يذهب فيختبئ في منزل» نور «جارته الحسناء الذي أحبها وتزوجها، وظل في دارها شهوراً طويلة مختبئاً يراقب عن بعد كل ما يحدث في قريته، دون مشاركة أو قدرة على التدخل، والبساط الذي تحمله عليه الجنية ليس إلّا معادلاً لوسيلة الرحلة التي سيقوم بها بعد ذلك في مشوار طويل من الترحال من قريته إلى الجبل، ثم إلى القافلة التي يتنقل معها حتى يصل إلى"الشحر"، ويعمل فيها لدى صاحب مطعم بجد وأمانة، ويترك أثره الطيب عليه، ثم ينتقل إلى"الشحير"ويعمل في البحر مع الصيادين، وينظم لهم عملهم، وينتقل إلى"سيئون"تاجراً، وإلى"غيل باوزير"لينشئ جمعية تعاونية للفلاحين والصيادين، كل ذلك الرحيل و الطواف عبَّر عنه الحلم في رحلة على البساط، والجنية كلما مر بمكان تعِّرفه به وتقول له:» يا ضيفي؛ هذه"السحيل"التي تعيش فيها أنت، وذلك هو بيتك ولن نمرَّ به الآن خشية أن ترى شيئاً فتصيح، سنختتم زيارتنا به، وذاك هو دار أبيك. وتلك"قرية القرن"، وفيها يسكن غالبية العمال، بنوا لهم فيها مدرسة، ولقوا من جرائها ألوان العذاب... وهذا هو قصر السلطان.. انظر ما بداخله هؤلاء الناس يعيشون في نعيم... »(ص١٠٩).

وهكذا يمر بكل الأماكن التي سيمر بها في رحلته الحقيقية بعد الحلم. وإذا كانت نهاية الحلم القيام بفعل، وهي الحركة التي قام بها حين أحس أن أحدهم–من الجن الذين أحاطوا ببساطه–يجره بعنف» فاضطر أن يدفع يده اليمني، ويرمي بها بكل قواه حيثما حطت، حين خاف على روحه، فضرب بيده بدون شعور.. استيقظ في الحال، ويا لهول ما رأى في حقيقته !! لقد حطت يده على الحجر، وكادت تضرب ثعبانا كبيرًا كان يرقد بجانبه »(ص١١١) وكذلك كان الفعل في نهاية الرواية وباليد نفسها» أخرج خنجره، وخرج من المخبأ وسار على أطراف أصابعه إلى حيث كانا يجلسان.. وبقوة خارقة وسرعة خاطفة، وإحكام ثابت أغمد الخنجر في ظهر رئيس الحرس فخر صريعاً مضرجاً بدمائه.. »(ص٢٥٢). ويقتل بعده"أُمَّ السعد"رمز الخيانة وكأنه بهذا الفعل يضع بداية للفعل التحرري والحركة الثورية في الجنوب مؤكداً أن التغيير لابد له من فعل قادر وجرأة وشجاعة.

وثمة إشارة مهمة قد تؤكد ما نذهب إليه من أن الحلم تقنية استخدمها الكاتب في بناء أحداث روايته، وكأن الحلم خطة عمل للرواية، فإذا كانت أحداث الحلم تنتهي باستيقاظه من حلمه العميق في الغار، فإن نهاية الرواية وأحداثها الواقعية تنتهي بالاستيقاظ من حلم–أيضًا– ..» أوقف"سالم مروان"السيارة، وكانت بعيدة عن"سيئون"، أيقظ صالح فرآه يبكي والدمع قد سال غزيراً من مآقيه، مسح عينيه،، لقد كان في حلم عميق.. ذرف دمعاً حوّاً، ولكن ذلك الدمع مسح من ناظره وجه الخيانة والغدر والجريمة، مسح من ناظره الماضي الخبيث فلن يعود، وفتح أمامه الأفق، حَلَّقَ مع الغيوم ... »(ص٢٥٧).

وبهذا نجد أن الحلم قد وظِّف في بناء أحداث الرواية بطريقة موفقة، حيث إنه كان معبراً عن اجتياز الامتحان الذي سيمر به البطل في نضاله ضد السلطة، وإذا كان الحلم –كما يرى كامبل–يعبر عن اجتياز الامتحان في مسألة شخصية إلا أنه على مستوى آخر» فإن مشكلة اجتياز الامتحان لم تعد ببساطة مشكلة شخصية، كل شخص عليه أن يجتاز عتبة بشكل ما، إنه شيء بدئي؛ وهكذا فإن هنالك موضوعاً ميثولوجياً أساسياً حتى في حلم شخصي وهذان المستويان الوجه الشخصي، ومن ثم المشكلة العامة الكبرى التي تبدو إزاءها المشكلة الشخصية

مثالاً محلياً، هذان المستويات وجدا في جميع الثقافات.. »([1]).

وكذلك كان الحلم معبراً عن قضية عامة كبرى تجاوزت قضية صاحبها الشخصية هي قضية تحرير البلد من ظلم السلاطين والمستعمرين في جنوب اليمن.

الثالث: حلم اليقظة: يستخدم الراوي للتعبير عنه دال» الشرود «للدلالة على هذا النمط من الأحلام، كما في رواية» مجمع الشحاذين «وذلك حتى يروي من خلاله قصصاً خيالية وأحداثاً عجائبية تثري النص الروائي، ولكي ينتقل من الواقع إلى الخيال وإلى الحكايات والقصص العجائبية والبطولية التي تسكنه، وتعيش معه، وتعد متنفساً يلوذ به بطل الرواية الأفطس زعيم الشحاذين من واقعه المر، فإنه يجعل ما يرويه من قصص وكأنها منفصلة عن بناء الرواية تبدأ بلازمة يكررها أربع مرات بعدد ما يُضمِّن من حكايات وهي:

في الموضع الأول» وشرد فجأة «يروي قصته مع الملكة، فهو الأمير علاء الدين ولي عهد الخليفة صلاح الدين الذي يذهب إلى تلك الملكة داعياً إلى توحيد بلديهما..(ص٧-١٢ في الرواية). و» شرد «للمرة الثانية، يروي قصة الصراع من أجل الملكة بين الأسد والغوريلا والإنسان..(ص٧١-٧٣).»وشرد «للمرة الثالثة، يروي قصته مع الأميرة ابنة ملك الجان(ص٧٨-٨٠). ثم» شرد «أخيراً ليخيل إليه فجأة أنه وقع في يد القانون ليروي محاكمته وكيف أن القضاة سيصدرون عليه حكمهم بالإعدام قبل أن يلوسوا أسباب قضيته ويتذكر ماضيه، ويتذكر زوجته الخائنة..(ص١٦٢-١٦٧).

وفي كل مرة ينهي ذلك الشرود بلازمة أخرى مكررة هي:» وأفاق الأفطس وهو يقول لنفسه: أين؟ ومتى سمع هذه الحكاية من قبل؟! ».

وبهذا نجد أن الحلم بأنواعه من التقنيات التي اتخذتها الرواية اليمنية لتقديم الأحداث العجائبية والخرافية والبطولية في بنائها الفني، دون التأثير على الشكل الحديث للرواية، وفي نفس الوقت ليتم الاستفادة من الموروث، وتقديمه بإحدى تلك التقنيات.

([1]) جوزيف كامبل: مرجع سابق، ص٦٦،٦٧.

ثالثًا: الرحلة:

يقسم الباحثون نصوص أدب الرحلة العربية إلى قسمين كبيرين[1]:

الأول: نصوص رحلية في الوجود الفيزيقي؛ تستند إلى مرجعية ملموسة في الزمان والمكان، وأحداث في الواقع مصبوغة بخصوصيات تشترك فيها، بالإضافة إلى أنها تفرز أنواعاً تتحدد انطلاقاً من الحافز الذي وجّه أحداث النص قبل تدوينها.

الثاني: نصوص رحلية متخيلة، واستيهامية ذات مرجع أخروي أو دنيوي-يوتوبي،و هي بهذا تخلق تعددها الأنواعي الذي يستقي دلالاته من التخييل، في شروطه المحكومة بالديني والتصوفي والفلسفي والاجتماعي.. ويرى حسين نصار أن هذا النوع من الرحلات الخيالية» لا تعد من أدب الرحلات، وإنما تعد من جنس أدبي شقيق له هو فن القصة »[2].

ورواية» مأساة واق الواق «تنتمي إلى النوع الثاني وتأخذ الشكل المتخيل والاستيهامي ذا المرجع الأخروي، فتبنى أحداثها في رحلة بحث عن الوطن ينطلق من الواقع(الزمان والمكان) المحددين، إلى السماء، ثم إلى الآخرة(الجنة والنار) اللاواقع، حيث لا زمان ولا مكان، في رحلة طويلة يلتقي فيها بكم كبير من الشخصيات، ويرى عالم الجحيم، وما يحدث فيه من أنواع التعذيب، وعالم الجنة، وما يجري فيه من نعيم لأصحابه من الشهداء، ومن شخصيات تاريخية، ويصف كيف يعيشون في حالة من السمو والتسامح، ويعقد محكمة للحب لمن يستحق الزواج بأم الشهداء الثلاثة أم"آل أبي دنيا"، إحدى رموز النضال الوطني، وفيها من الخيال والمتعة الفنية والجمالية ما يبرز أدبية الرحلة في الرواية. وتسير الرحلة في خط بنائها متوازية مع موروث الرحلة في الأدب العربي، كما في"رسالة الغفران"وغيرها، في ضرورة وجود وسيلة للانتقال إلى العالم الآخر، وكذلك يبدو التناص مع رحلة الإسراء والمعراج-أكثر وضوحا-كموروث ديني متأصل في تأثيره في وعي الكاتب وثقافته، فتنطلق الرحلة من مسجد سيدنا الحسين بواسطة التنويم المغناطيسي كظاهرة علمية لها حضورها في زمن كتابة الرواية، فيتم تنويم» العزي محمود «من قبل

([1]) شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية(١٢١) إبريل ٢٠٠٢م، ص ١٢٠.

([2]) حسين نصار، أدب الرحلة، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩١م. ص٤٩.

الشيخ» زكي سعدان »، فتنطلق روحه المتوثبة للقاء وطنه، وتحلق تلك الروح هائمة في الفضاء، وترى الملائكة وتحركاتهم دون حجاب، وتلتقي بملاك من تلك الملائكة، تحاوره ثم تتعلق بجناحه، منطلقة معه في كل تحركاته، واتجاهاته، حتى تلتقي بالحورية البشرية(لميس بنت أسعد الكامل) فتنقلها إلى مرحلة أعمق من التنويم -بحسب عبارة المؤلف-وذلك حين» أمرتْ مجدافها على روح العو ي محمود، فإذا بهذه الروح تدخل مرحلة ثانية من التنويم أعمق غوراً، وأشد شفافية وتسامياً »(ص٥٥)، وتتحول رحلته من مجرد بحث عن الوطن ليُعّوفَ المشايخ في الأزهر على بلده» واق الواق «إلى رحلة إلى العالم الآخر بصحبة الشهداء لطرح ونقاش قضيتهم الوطنية» لقد كان هدف رحلتي من التنويم هو البحث عن الشعب، وقد صدتني عن ذلك أُمُّنا"لميس"، ولقد عرفت الآن بعد المرحلة الثالثة من التنويم أن المعركة قد وصلت إلى درجة من التعقيد والغليان، بحيث أصبح الرجوع إلى الشهداء أمراً لا مندوحة عنه، لأنهم أصحاب الحق الأول في مصير هذه المعركة.. »(ص٦٢). وكانت المرحلة الثالثة من التنويم على يد الشهداء الأربعة، دعاة التنوير(جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، والكواكبي، والفضيل الورتلاني) حيث هبطوا عليه من مكان لا يعلمه» فصافحوني، وشلوا على يدي، ثم تحدثوا مع الشهداء هنيهة، وقالوا لي: لقد قررنا تنويمك إلى المرحلة الثالثة من مراحل الصفاء الروحي، وعلى الفور ودون أن ينتظروا جواباً مني، نفحني أحدهم بما يشبه العطر من فمه، ويا للعجب. ماذا أصبحت، وماذا رأيت؟.. رأيت قصة حياتي كاملة وتذكرت الاسم الحقيقي لبلادي.. »(ص٥٨). ثم تبدأ رحلته بعد المعرفة التامة في جهنم للبحث عن»عماد الطغيان »، ويكون التنقل في جهنم، بطريقتين أو بوسيلتين:

الأولى: يحمله في قبضته الضخمة ملاكٌ مكلف من مالك خازن النار.

والثانية: الكرة الطائرة مكيفة الهواء.» وكانت إدارة جهنم قد أعدت كل وسائل الانتقال في دركاتها، وصنعت لضيفها العو ي محمود جهازاً يشبه كرة طائرة مكيفة الهواء، يرى ظاهرها من باطنها وباطنها من ظاهرها، ودخل الضيف الرَّحالة فيها، فأحكم عليه إغلاقها، ومضت به طائرة وراء الملاك رائد الجحيم، وبدأت تمرق به من الكهوف الإدارية حتى خرجت إلى الأجواء المندلعة الرهيبة، فكانت تهوي به، وتنغمس في وسط اللهب ولا تحترق.. »(ص٩٢، ٩٣).

وتتم رحلته وتنقلاته وهو داخل تلك الكرة، ويرى كل مشاهداته، وأحداث التعذيب التي

وصفها لنا-كما رأينا-حتى تنتهي رحلته في الجحيم، وتأتيه وهو في جهنم بشرى» إن زملاءك من الشهداء، ينتظرونك في الأعراف، فقد بحثنا عنك، وقلقنا لتأخرك »(ص١٤٣). عند ذلك يخرج ملبياً طلبهم، بعد أن يقوم الزبانية باتخاذ إجراءاتهم، حيث»يخلعون عنه الملابس الجهنمية، والأدوات الواقية، واستكتبوه إقراراً عن موجز رحلته في الجحيم، وأخذُه أحد العمالقة منهم في قبضة يده، واتجه به خارج منطقة الجحيم »(ص١٤٤).

وفي الجنة كانت له وسيلة تنقل خاصة تتناسب مع جوها النعيمي في رفقة أصدقائه من الشهداء، وهي الجياد المجنحة،» أقبلت جياد رائعة الألوان مجنحة، وأخذ كل شهيد من الرفاق يمتطيها، وركب العوي محمود واحدة من تلك الجياد، فانطلق الجميع في سرب مجنح، يحلق في أجواء الفراديس العطرة... »(١٥٢). وهكذا تم تشكيل الرحلة في الرواية بفضاءاتها المتنوعة ووسائلها المختلفة ومساعديها في خط سير الرحلة المتتابع من البداية حتى العودة والنهاية. ويمكن بيان ذلك وفق الشكل التالي:

فضاء الرحلة	مسجد الحسين	السماء الدنيا	السماء العليا	الأعراف	الجحيم	الجنة
الوسيلة	جلسة روحية	المرحلة الأولى من التنويم + الانطلاق	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة	١-قبضة الملاك. ٢-الكرة مكيفة الهواء	الجياد الطائرة
المساعد	الشيخ سعدان	سعدان+ الملاك	لميس	الشهداء الأربعة أساتذته(الأفغاني، محمد عبده، الكواكبي، الورتلاني)	إدارة جهنم	الشهداء الأربعة رفاقه(نعمان، الموشكي المسمري، ج ج)

الفصل الثالث
الفضاء والموروث

الزمان والمكان في الرواية:

الرواية مثل الموسيقى، فن زماني» لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة وعبارة"كان يا ما كان في قديم الزمان"هو الموضوع الأزلي لكل قصة يحكيها الإنسان"[1]، ويمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القصِّ. فإذا كان الأدب يعتبر فّناً زمنّيًا–إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية–فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن"[2].

ومن ثم فإن الزمن الروائي هو صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة» تعتمد على الترتيب والتتابع والتواتر والدلالة الزمنية بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيش وفق الزمن الواقعي أو السيكلوجي أو الفلسفي »([3].

ومن الباحثين من وقف عند إشكالية الزمن وبيَّن أبعاده الفلسفية، محدداً التقابل بين الزمان والمكان في وصفه وتصعيده، وانتهى إلى أن الزمان–دون المكان–هو الكائن الصائر السيال المنقضي دائمًا، ماضٍ لم يعد ومستقبل لم يأت، وحاضر لا يكون أبداً ينفلت من بين الأصابع دائماً ومجرد الإمساك باللحظة الراهنة يعني انفلاتها وإتيان اللحظة التالية لتنفلت هي كذلك، في توال لا يتوقف أبداً، أو لم نبدأ من اللحظة واللحظة آن والزمان مكون من آنات يرفع كل منها الآخر، فهو تغاير مستمر موجود بوصفه غير موجود، وغير موجود بوصفه موجودا([4].

وللفلاسفة–كما يقول أحمد طاهر حسنين–تصورات كثيرة يقارنون فيها بين ما هو نسبي وما هو مطلق في الزمن، ويذهبون إلى ترجيح أفضلية الزمان على المكان، وتلك هي نظرة الفلاسفة العرب القدامى،» نجد هذا لدى الرازي و اليعقوبي والكندي، ونجد امتداداً لهذه التصورات على نحو موسع لدى إخوان الصفاء في رسائلهم، هذا وقد أخذ تصور الزمان بعداً جديداً لدى التوحيدي في"المقابسات"وذلك إذ أثير سؤال فحواه أُيهما أفضل المكان أو الزمان؟!، وجاءت الإجابة بأفضلية الزمان لسببين: المكان محسوس، أما الزمان فأمر روحاني،

([1]) هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، القاهرة، نيويورك، مؤسسة فرانكلين للطباعة، ١٩٧٢م، ص٩.

([2]) سيزا قاسم: بناء الرواية،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص ٢٦.

([3]) مراد مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة ،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٩٨م، ص ١٠.

([4]) ينظر: يمنى طريف الخولي: إشكالية الزمن في الفلسفة والعلم، مجلة ألف، العدد٩، سنة ١٩٨٩م،ص ١٦.

وأيضاً فإن المكان في العالم، أما الزمان فمحيط بالعالم، ومن هنا تأتي أفضلية الزمان على المكان »([1]).

وقضية الزمان شغلت الفلاسفة على مدى العصور–وبمعيار الأفضلية–فقد لاحظ كانط وآخرون معه كما يقول"هانز ميرهوف"أن الزمان هو الصورة المميزة لخبرتنا إنه أعم وأشمل من المسافة(المكان) لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن تضفي عليها نظاماً مكانياً، والزمان كذلك معطى بصورة أكثر مباشرة، وأكثر حضوراً من المكان، أو من أي مفهوم عام آخر كالسببية أو الجوهر([2]).

وليس ذلك شأن الفلاسفة وحدهم فقد اهتم الروائيون ممن يشتغلون على قضية الزمن وتاريخيته و توظيفه في أعمالهم الروائية ووصلوا بالزمن–بعد تأمل–إلى حد التقديس فهذا جمال الغيطاني–مثلا–يرى أن» الزمن وكما أفضل أن أسميه الدهر من قناعات أن الكون لم يوجد عبثا، هناك قوة تنظمه وتسيره، من تأملاتي الخاصة أصبحت مقتنعاً أن الدهر هو الله، وفوجئت عند قراءاتي لابن عربي وغيره أن هذه الفكرة تتردد لديهم، والدهر أحد أسماء الله الحسنى"([3]).

ووقف النقاد لدى مفهوم الزمن وتحدثوا عن طبيعة الزمن الروائي، بأنه» الزمن الإنساني إنه وعينا بالزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية، والبحث عن معناه إذن لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا أو ضمن نطاق حياة إنسانية يعبر عن حصيلة هذه الخبرات »([4]).

وحددوا عمل الروائي الذي يتمثل في تجسيد الإحساس بمرور الزمن لا الزمن نفسه ولذلك» تركوا معالم الزمن الخارجي والتفتوا إلى الزمن النفسي، وبذلك فقدت التواريخ والساعات معناها المعياري، وبدأت الوحدات الزمنية الصغيرة غير المحددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة،

([1]) أحمد طاهر حسنين: البعد الزمني في اللغة والأدب، دراسة و نماذج، مجلة ألف، عدد٩، ص٧٤.

([2]) هانز ميرهوف: مرجع سابق، ص٧.

([3]) جمال الغيطاني: جدلية التناص(مقابلة) مجلة ألف، العدد ٤، ربيع ١٩٨٤م، ص ٨١.

([4]) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص ٤٥.

فأصبحت اللحظة((The Moment)أكثر دلالة وأكبر خطراً من السنة »([1]).

كما فرقوا بين زمن القصة وفعل القص، أو زمن الوقائع، وزمن القول، مفصلين الحديث عن علاقات ثلاث هي: الترتيب أو النظام، والمدة، والتواتر. ورصدوا لكل علاقة مستويات متنوعة *.

ونشير هنا فقط إلى تقسيمات الزمان التي فصَّل الحديثَ حولها البنائيون والنقاد اللسانيون من ترتيب وسوابق وتتابع زمني ومدة وتواتر.. وكان لها أكبر الأثر في توجيه اهتمام الكتاب الروائيين والنقاد إلى أهمية الزمن في النمطين الإبداعي والنقدي.

وكما ركز النقاد على الإحساس بالزمن والتفتوا إلى الزمن النفسي ميزوا أيضاً بين الزمن الواقعي وزمن الخطاب، فإذا كان التصور التقليدي يرى أن الزمن هو الشخصية الرئيسة في الو اية، ففي الرواية الجديدة، يمكن القول: إن الزمن يوجد مقطوعاً عن زمنيته، إنه لا يجر ي، لأن الفضاء هنا يحطم الزمن والزمن ينسف الفضاء، واللحظي ينكر الاستمرار، يتضح من خلال هذا التصور الذي يقدمه لنا» غرييه «الرؤية الجديدة للزمن، والتي تنكر أي تماثل أو انعكاس لل من الواقعي، وليس هناك أي زمن إلا الحاضر زمن الخطاب أما اللاحاضر سواء كان قبل أم بعد فهو غير موجود([2]).

ومن هنا كان توظيف الزمن في الرواية يختلف بحسب مفهومه لدى الروائيين التقليديين عنه لدى الروائيين الجدد،» فالزمن اللغوي مطابق للزمن الواقعي هذا هو رأي النحو التقليدي كما يرى اللسانيون، وعلى أساس هذا الفهم، وظَّف الروائيون التقليديون الزمن، ومورس الوصف بكثرة في روايات القرن ١٩، وكان هدفه–كما يرى ألان روب غرييه–هو زرع الديكور، وتحديد إطار الحدث، وإبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات، وذلك بقصد مماثلة العالم الواقعي؛ لأن

([1]) نفس المرجع، ص٤٥.

* يعد كتاب جيرار جينت، خطاب الحكاية من أهم الدراسات التي عالجت الزمن في الرواية، وعنه أخذ كثير من النقاد في معالجتهم للزمن، ينظر مثلا: سيزا قاسم، بناء الرواية، يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، عبد العال بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول مجلد ١٢، عدد ٢ صيف ١٩٩٤م، ص١٢٩–١٤٥. وغيرها.

([2]) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، بيرو ت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٣م، ص ٦٨.

ذلك يضمن أصالة الأحداث والأقوال والحركات. لكن الوصف في الرواية الجديدة يختلف جذريًا؛ لأن أهميته لا تكمن في الشيء الموصوف. ولكن في حركة الوصف نفسها ونلاحظ الشيء نفسه بالنسبة للزمن »([1]. والتتابع الزمني في الرواية التقليدية تتابع سببي في اتجاه العملية التاريخية للزمن،وحبكة الشخصية التراثية في الرواية في هذه الحالة» يحكمها المنطق، أي كل حدث يقود للآخر..فالحبكة لها بداية تؤدي إلى وسط،ثم إلى نهاية يحكمها نوع من النظام»[2].

وإذا كان الزمن قد حظي بذلك الاهتمام فإن النقاد لم يهملوا المكان كرديف مقابل، وربطوا في حديثهم بينهما،» فإذا كانت الو اية في المقام الأول فناً زمنيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع، ودرجة السرعة فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان... ويختلف تجسيد المكان عن تجسيد الزمن حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها، وهناك اختلاف بين طريقة إدراك المكان، حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي[3]. وبذلك كان التداخل بينهما ولعل ما ذهب إليه باختين من فكرة"الزمكانية"هو تمثيل واضح لعدم الفصل ودلالة أحدهما على الآخر، وقد» يكشف المكان عن تواصل زمني معه، فلا مكان بدون زمانه »([4].

وهذه العلاقة التوحدية-كما يرى أحد الباحثين-من خلالها يستدل بكل منهما على الأخر استدلال لزوم، فليس هناك مفهوم للزمن دون مفهوم للحدث، وليس هناك مفهوم للحدث، دون مفهوم للمكان، ولا يمكن تصور زمان دون الإحساس بما يجري فيه ولا يمكن تصور مكان دون إدراك لأحداث وأشياء بذاتها، ومن ثم ليس هناك مفهوم للزمن دون المكان

---

(1) نفس المرجع، ص ٦٧.

(2) Boulton, Marjorie: The Anatomy of the novel , Rout tledge & Kegan paul., London and Bosron , 1975. p.45.

(3) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص ٧٤.

(4) مدحت الجيار: جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، مجلة ألف، العدد ٦، ربيع ١٩٨٦، ص ٢٨.

والعكس صحيح[1].

وفي مقابل الاهتمام بالزمن في الأدب عموماً والرواية خصوصاً اتجه بعض الدارسين إلى الاهتمام بالمكان حين لاحظوا انصراف الباحثين عن دراسته معللين ذلك:» بانشغال الأبحاث النقدية بالمضامين الفكرية والاجتماعية والسياسية للرواية. »[2].

والمكان يحتل جزءاً كبيراً ومهماً في الرواية العربية، ذلك أنه لا أحداث ولا شخصيات ممكن أن تلعب أدوارها في الفراغ، ودون مكان، ومن هنا تأتي أهمية المكان ليس كخلفية للأحداث فحسب بل وكعنصر حكائي قائم بذاته إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للرواية.

ومن الباحثين من ربط المكان بفلسفة ما ودرس جمالياته من خلال منظور فلسفي معين كما نجد ذلك في ظاهراتية غاستون باشلار ودراسته للمكان من المتناهي في الصغر حتى المتناهي في الكبر، في دراسته القيمة عن جماليات المكان[3].

وذهب بعض النقاد إلى المبالغة في شأن المكان وأهمية دراسته، باعتبار أنه» ربما كان أقدر ما يعطي» الكينونة «تجسُّدها وانقطاعها عن الذهنية البحتة، ومطلقية التجريد، فهو المتلازم الأهم مع فكرة الوجود، فلا وجود خارج المكان »[4].. فالمجموعة الشمسية مكان والكرة الأرضية مكان وكل قارة مكان، الوطن مكان، والمنزل مكان. كما أن هناك من يذهب إلى أن الزمن بحد ذاته حالة من حالات المكان ومن السذاجة أن نتصور أنه لا وجود لشيء فوق الزمان. فالزمان ليس إلا حالة من حالات الأشياء[5].

---

(1) عبد الحميد سالم المحادين: المكان في الرواية الخليجية، رسالة دكتوراه(مخطوطة)، القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية، ٢٠٠١، ص١١٥.

(2) محمد عزام: فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦م، ص ١١١.

(3) ينظر: غاستون باشلار: جماليات المكان. ترجمة: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٤، ١٩٩٦م.

(4) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، القاهرة، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٧م، ص١١.

(5) نفس المرجع ص ١١، نقلا عن نعيم اليافي: حركة الإبداع وحركة النقد في الثقافة العربية المعاصرة، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد ٣٣١ نيسان ١٩٩١م، ص ٧٤، ٧٥.

ونحن لسنا في مقام التفضيل أو تغليب أحدهما على الأخر، فليس ذلك من شأننا ولن يفيدنا فيما نحن بصدده، ولكننا-ومن خلال العرض السابق-حاولنا أن نطرح قضية الزمان والمكان وأهميتها في درس الرواية باعتبارها من العناصر الرئيسية والمهمة في بنائها وكما أننا نود أن نتطرق إلى الفضاء الروائي وليس ذلك تحيزاً إلى المكان على حساب الزمان ولكن لأن طبيعة الرؤية في الموروثات القصصية الشعبية في الرواية-فيما يبدو-تُغلِّب جانب المكان وأثره في بناء الرواية وأحداثها وبيان التفاعل النصي أيضاً والتأثر الذي قد يوحي به المكان أو ما سنطلق عليه من الآن مصطلح الفضاء الذي يكون أكثر وضوحاً في الحكاية من الزمان. ويؤيد ما سنذهب إليه أننا ندرس ذلك التأثر والموروث القصصي من خلال الحكاية والحكاية-كما يصفها، فريد الزاهي-قول» لا زمني «فضائي أكثر منه تاريخي([1]). ولأن الزمن في الحكاية يبنى وفقاً للتسلسل المنطقي والترتيب السببي للوقائع. فلا يحدث فيه ما قد يحدث في الرواية من تقديم وتأخير وتوظيف وتشكيل للزمن بحسب رؤية الكاتب.

الفضاء في الرواية:

نأخذ بمفهوم الفضاء * وإن كانت الدراسات الموجودة حول موضوع الفضاء في الحكي لم تقدم مفهوماً واحداً له، فمنها ما يقدم تصورين أو ثلاثة، ومنها ما يقتصر على تصور واحد لكن في دراسة حميد لحمداني[2] حصرٌ لتلك الآراء المختلفة في أربعة تصورات هي:-

-الفضاء كمعادل للمكان(الفضاء الجغرافي).

([1]) فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل؛ دراسات في السرد الوائي والقصصي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٩١م، ص٢٨.

* هو اصطلاح شائع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة مقابل للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي: (Espace / Space)، ومن النقاد من يترجمه بالحيز ولكن مصطلح الفضاء أكثر شيوعاً واستقرارًا.وحول تأصيل المصطلح ينظر الفصل الأول(الفضاء أية استراتيجية ص ٢٩-٥٠) من كتاب حسن نجمي: شعرية الفضاء. بيروت،الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي،ط١، ٢٠٠٠م.

([2]) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١م، ص ٥٣.

-الفضاء النصي.

-الفضاء الدلالي.

-الفضاء كمنظور أو كرؤية.

وخرج بمعنى محدد للفضاء هو أن» الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوِّن الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعًا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية»[1]. و الفضاءات الروائية متعددة ومتنوعة، وليست متجانسة، وكل منها يسمح بآفاق في العمل الروائي يختلف عما يسمح به الآخر، وقد قسمها أحد الباحثين إلى ثلاثة أقسام، ولكل فضاء سماته، وهي:

- « الفضاءات المرجعية: وتتسم بأثر الواقع، وتحمل كثيراً من خصائصه ومميزاته.
- الفضاءات التخيلية:وهي التي يصعب التأكد من مرجعيتها، سواء من حيث الاسم أو الصفة.

-و الفضاءات العجائبية: وهي التي يتم من خلالها الانتقال من المركز إلى المحيط، ومن الأليف إلى الغريب، ومن الواقعي إلى العجائبي »[2].

والفضاء الروائي من المكونات الأخرى للسرد، وينبغي لنا التأكيد على مسألة أنه» لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز، إنه فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب »[3]. ولا يختلف عن المكونات الأخرى للخطاب الروائي من حيث إنه هو أيضًا» لم يوجد إلاّ بقوة اللغة »[4].

و من خلال الفضاء بمفهومه الذي عرضناه، والذي يحمل في نفس الوقت زمانه المنقضي حيث يصبح زمن القص في الموروث الشعبي القصصي هو زمن الماضي زمن كان يا ما كان في

(1) نفس المرجع ص٥٣.

(2) محمد الداهي: نوعية السيرة الشعبية ومكانتها، كتابات معاصرة، العدد ٣٩ سنة ١٩٩٩م، ص ١٦.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص ٢٧.

(4) حسن نجمي:(مرجع مذكور) ص ٤٦.

قديم الزمان وفي الوقت ذاته فإن ذلك الماضي هو ماض خاص للقص، كما كان للملحمة » ويعرف في كتب النحو اليونانية الملحمي أو الـ(Gnomic Aorist)، وهذه الحقيقة تميز النصوص القصصية سواء كانت ملاحم أم قصصاً شعبياً أم روايات، حيث إن الماضي يصبح الحاضر المعاش بالنسبة للقارئ وبالنسبة أيضاً للشخصيات التي تتحرك في الرواية »([1]).

ولأن الفضاء هو الأكثر قدرة على بيان مواطن التأثر بالموروثات القصصية ومن خلالها يكون الإيحاء بما يحمله الفضاء من خصوصية ودلالة تنصرف إلى ما رسمته تلك الحكايات من عوالم خاصة قد لا تخفى على القارئ، فمجرد ذكر دال المكان كالجزيرة –مثلا– ينصرف بالذهن إلى عالمها الخرافي وحكاياتها ومخلوقاتها العجيبة، وتكون فضاًء للمغامرة والغريب، ومن هنا فإن وقوفنا لرصد ما وظّفته الرواية اليمنية من الموروث القصصي الشعبي سننطلق فيه من خلال الفضاء، وقد قسمناه إلى محاور ثلاثة على النحو التالي:

–الفضاء المقدس. –الفضاء الخرافي. –الفضاء الإنساني.

أولًا: الفضاء المقدس

في تفصيلها لأنواع الفضاءات تميز "سيزا قاسم" بين المقدس والإنساني،» ويتم الفصل بين هذين النمطين من الأماكن من خلال إعطاء المقدس بعض العلامات الفارقة التي تختلف من ثقافة إلى ثقافة أخرى، ولكنها تشترك في بعض السمات، ويمكن تمييز الإنساني عن المقدس من خلال وضع جسدي مثلاً، ففي الدين الإسلامي عندما يتوجه المسلم للصلاة فإنه يأخذ وضعاً معيناً في التوجه نحو القبلة وبهذا الفعل يحول المكان الذي يقف فيه من إنساني إلى مقدس »([2]).

وتختلف الفضاءات من حيث قداستها، فالمساجد لها قدسيتها وتتفاوت تلك القداسة بحيث يصبح مسجد الرسول والمسجد الأقصى والمسجد الحرام هي أقدس المساجد على الإطلاق ولها مكانتها الدينية التي من أجلها تشدُّ الرِّحال، وذلك في الثقافة الإسلامية. وفي

([1]) سيزا قاسم: بناء الرواية ص ٢٨.

([2]) سيزا قاسم: القارئ والنص؛العلامة والدلالة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٢م، ص ٤٣.

غيرها من الثقافات تأخذ الفضاءات قداسات مختلفة. وليس لذلك شرط في اختيار نوع المكان أو جهته فيمكن أن تحّول أي بقعة جغرافية إلى مكان مقدس، ولكن يتم ذلك من خلال فعل تراكم بعض الطقوس أو الأحداث الموغلة في القدم» مثل جبل أولامب **olympe** في اليونان مقطن الآلهة، وكثيراً ما تقدس الجبال لقربها من السماء وصعوبة تسلقها ونقائها؛ حيث تغطيها الثلوج الأبدية، وابتعادها عن دنس الحياة الدنيا، ونجد نفس آلية التقديس تَنْصَبُّ على الأنهار مثل: الجانجي في الهند أو النيل في مصر»[1].

١- **المقدس الغيبي**:

الفضاء المقدس في الرواية اليمنية تمثله روايتان:-الأولى:"مأساة واق الواق"والثانية«يموتون غرباء ». ففي رواية"مأساة واق الواق"، نجد الفضاء المقدس تدور فيه أحداث الرواية وتتحرك فيه شخصياتها سواء كان ذلك الفضاء المقدس أرضيا(مسجد الأزهر ثم مسجد الحسين) أم سماويا، أم غيبيا(الجنة والنار والأعراف).

وننطلق مع الرواية في فضاءاتها المقدسة فالعزي محمود بطل الرواية يدخل إلى الأزهر الشريف في ليلة السابع والعشرين من شهر رمضان وهي ليلة مقدسة على مستوى الزمان حيث» الاحتمال الكبير في أنها ليلة القدر المباركة التي تفتح فيها أبواب السماء لأهل الأرض »(ص٢١)، يدخل إلى المسجد محملاً بهمومه ويستمع إلى نقاش العلماء عن أمور الدنيا والدين، وبعد التعارف يبحثون معه عن وطنه واق الواق و يساعدونه بأن يذهبوا به من الأزهر إلى مسجد سيدنا الحسين لأن فيه الشيخ"سعدان زكي"-كما عرفنا-« لكي يقوم بعملية التنويم التي لا يقوم بها إلا في مقصورة خاصة في مسجد سيدنا الإمام الحسين رضوان الله عليه»(ص ٣٤). ويصف الفضاء وصفاً يناسب قداسته» فمسجد سيدنا الحسين وما حوله في ليالي رمضان تتجلى فيه قدسية الصيام والعبادة وطقوس رمضان كما لا تتجلى في أي مكان آخر بالقاهرة أو غير القاهرة، جماعات يصلون، وجماعات يرتلون القرآن، وجماعات من حول المسجد ينشدون الأناشيد الدينية ويرقصون.. »(ص٣٥).

ثم ينطلق من ذلك الفضاء المقدس(المسجد) إلى فضاء مقدس آخر هو السماء حيث

([1]) نفس المرجع ص ٤٤.

الملائكة والعرش. وفي السماء» يرى شموعاً سماوية ملونة جميلة تتلألأ في الأفق وتتجه بأشعتها إلى قبر الإمام الشهيد» سيدنا الحسين «لقد صنعت طريقاً من النور متصلاً بين السماء والأرض شطره هنا ينصب على القبر والشطر الآخر ممتد هناك إلى كربلاء »(ص٤٢). وفي السماء يصطحبه الملاك، وينتقل به إلى سماوات أعلى، ويرى فيها مشاهد عجيبة –كما عرضناها في الفصل السابق–حتى يصل إلى منطقة الأعراف ويصفها كفضاء يقترب من فضاءات واقع اليمن وجغرافيته، حيث تبدو منطقة الأعراف» جبال شاهقة نحن في قمتها، عن اليمين سفوح الجبال بسط خضر مديدة لا يعرف لها الناظر نهاية، تتخللها كما أراها من بعيد خطوط لست أدري ما هي، وإنما أرى ألوانها، فمنها البيض التي تشبه اللبن ومنها الحمر التي تشبه العقيق السائل، ومنها ألوان أخرى متعددة »(ص٦٣).

وفضاء جهنم مرعب كما يصوره الكاتب بما يتناسب مع الموروث الديني والخيال الخاص بتصور الجحيم فهي عبارة عن كهوف مظلمة سوداء محرقة، يقوم على إدارتها زبانية غلاظ، وينطلق الرو ي محمود في رحلته مع رائد الجحيم إلى سلسلة من الكهوف حتى انتهى به السير إلى كهف ضخم، رأى مكتوباً على بابه:» ملائكة غلاظ شداد لا يعصون الله ما أمرهم «ورأى أمام عينيه أحرفاً من اللهب تهتز في الهواء مكتوباً بها(المكتب الرئيسي لإدارة جهنم)(ص٨٧).

ويقترب بنا أكثر إلى ذلك الكهف ليوضح ما بداخله» هذا الكهف يمتد إلى مسافات لا يحدها البصر، وتنتشر في جنباته الرؤى المفزعة من آلات التعذيب التي لا يأتي عليها الحصر، ومن معسكرات الأفاعي والثعابين والحيات، ومعسكرات الزبانية الغلاظ الشداد، ومن اللجان العديدة التي تجتمع على الدوام لابتكار وسائل جديدة للتعذيب »(ص٨٨).

ويربط الراوي عالم جهنم بعالمه الواقعي، فيختار أسماء في جهنم تمثل أسماء حقيقية في مناطق اليمن، ولذلك دلالة هامة، فالكاتب يحمل قضية وطنية ويحمل وطنه في كل حرف من كلماته ومن أجلها كانت رحلته. كما أنه يريد أن يصور» حجة «تلك المنطقة التي اتخذها الإمام معتقلاً للثوار وسجناً للأحرار حتى حوّلها إلى جهنم في الدنيا، ومن هنا كانت أهمية اختيار تلك المنطقة تحديداً ومثلها معتقل آخر اسمه"السنارة"وهما الفضاءان الوحيدان اللذان نص عليهما في روايته» في جنهم مكان يسمى حجة – سماه الزبانية–وهو منطقة جبلية

جهنمية ضخمة »(ص٩٨) وحجة في الواقع منطقة جبلية أيضاً، بل هي محافظة تحتوي على عدد من الجبال، تماماً كما صورها الكاتب في رحلته» سار الرائد ورفيقه بين جبال من اللهب لا تزال تحمل اسم(حجة) »(ص١٠١).

وأما السنارة فهي نفس الفضاء الذي سيُعذَّب فيه» عماد الطغيان «كما كانُ يعذِّب الأحرار، ويهتدي إليها العزي محمود ورفيقه بعد طواف واسع، ثم اتصال بإدارة جهنم التي ردت عليهما بأن» يسألا عن منطقة السنارة الجهنمية «وبعد استعراض خريطة ضخمة عرف الرائد موقع السنارة..» وسارا بعيداً بعيداً حتى شاهدا جبلاً هائلاً يخترق أجواء الفضاء، وتأملا فإذا هو في شكل سنارة محمية معقوفة في أعلاها كأنما الْتوتْ من حرارة النار، وراحا يحاولان الطيران إلى عرض هذه السنارة فإذا بأسلاك في الفضاء تمنعهما من الاقتراب ثم هبطا إلى سفح الجبل يبحثان عن طريق يؤدي إلى تسلقه، فإذا كل الجوانب موصدة بالأسلاك فخطر للعزي محمود خاطر طريف وصاح بأعلى صوته: عندي نذر يا مولانا عندي نذر.. ! وشد ما أخذهما العجب حينما رأيا بابا سرياً تنشق عنه الأرض ينفتح لهما واتجها إليه ودخلاً فأفضى بهما إلى سرداب مخيف، كأنه قناة يجري فيها شوب الحميم وهب عليها تيار من اللهب مقبل من أعلى الجبل، وهبط بهما في لمح البصر إلى قاع رهيب سحيق وكان هذا القاع يموج بحمم يغلي، وحواليه جمع غفير من المعذبين المخفف عنهم يتفرجون"ص(١٣٣-١٣٤).

وإذا ما انتقل الراوي إلى فضاء الجنة وصفها بصفات فيها تناص مع حديث الإسراء والمعراج فأرض الجنة» مُعّبدة بالزبرجد الأخضر المصقول، تتخللها نافورات باسقة، ولما هبطوا إلى الأرض تبين له أن تلك السفوح الزبرجدية، إنما هي نباتات من الزهور والورود والرياحين تغلب عليها ألوان خضر من بعيد أما من قريب، فإنها ملونة تلويناً فّنياً يخلب البصر، ويسكن العقل والذوق، وفي ثنايا هذه النباتات توجد أشجارٌ مثمرة، بما لا عين رأت من الثمار والفواكه«ص(١٥٣).

والتأثر بالموروث القصصي الشعبي يبرز في الرواية-بالأخص-فيما يتعلق بجزر واق الواق المعروفة في سيرة سيف بن ذي يزن وغيرها وهو يربط عالم الجنة بفضاء الخرافة والسيرة من خلال هذه الجزئية» واقترب من إحدى هذه الشجرات، فإذا به يسمع صوتاً أخاذاً جميلاً هو صوت لإحدى الحوريات، واشتد عجبه حين أطلتْ عليه حوريةٌ رائعة الجمال من إحدى نوافذ

العش، وإذا العش نفسه هو ضرب من ضروب الثمار الفردوسية، ثمار تقطف كسائر الثمار.. ولكنها لا تؤكل وإنما تعشق عشقاً لأنها ثمرة حية في كل حبة منها حورية تصبح ملكاً لمن يقطفها »(ص١٥٤) وسنقف عند فضاء الجزيرة لاحقًا.

ويصور الراوي الجنة كما صورها التراث الديني فهي أنهار من لبن وعسل، وأرضها من زبرجد وياقوت، حورياتها غاية في الجمال والروعة يتحركن ويرحبن بالضيوف» ويقدنهم إلى ممرات كل جدرانها وسقوفها وأرضيتها مرايا ذات ألوان مختلفة؛حتى وصلوا إلى غرفة الاستقبال وفيها من ألوان الجمال والروعة والسحر ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر »(ص١٠٥) ومعروف أن هذه العبارة الأخيرة مأخوذة بالنص من حديث الإسراء والمعراج.

ويجعل الراوي في تصويره للجنة قصوراً للشهداء الذين سقطوا دفاعاً عن قضية وطنهم ويصف أحد تلك القصور بما يذكّر بالتاريخ السحيق وينفتح فيه الفضاء المقدس على التاريخي فهذا الشهيد"جغمان"يُسكنه الراوي قَصْرَ"غمدان"التاريخي ويصف ذلك القصر بأنه» قصر شامخ حجارته من زبرجد أخضر شفاف يرى ظاهرها من باطنها وباطنها من ظاهرها. واجهات القصر غرف للزوار ذوات أبواب بلورية عريضة وأمامها نافورات في شكل طيور وورود وحوريات تنفث الماء.. وتأمله العزي محمود فإذا هو يشبه أن يكون مبنياً من العقيق الأحمر وترف على ذراه أحرفٌ حمراء مكتوب عليها(غمدان)»(ص١٦٨). بل ويصور فردوس الشهيد"جغمان"-كما يسميه-وما يحيط به بحيث ينقل له طبيعة اليمن وجغرافيتها وذلك لبيان النعيم والخير الذي يلاقيه الشهيد عند ربه تكريما له» ولو تجولتم في حدائق فردوسي لرأيتم فيها سدوداً وجبالاً وعيوناً صغيرة وسيولاً وشلالات تنحدر من القمم »(١٧٣). ويجعل الراوي في الجنة قبوراً ولكنها تحمل طابعاً رمزياً فهي» مقبرة من الفن الإلهي في جنة الخلد وهناك ما يشبه القبور وعلى كل قبر زائر »(ص٢١٢) هذه المقبرة هي فكرة أحد الشهداء رأى أن يستخدم فيها فنه وحريته في متعة التصميم فصمم تلك المقبرة وعلى كل قبر زائر يخاطبها ويبثها أشجانه بما يحرك فيها الثورة ويستنهضها على التحرر ورفض الظلم أو يكون عليها عبارات لنفس الشأن وتلك القبور هي رموز للإنسان وللمكان مثل: قبر صنعاء،وقبر آل شرف الدين، وقبر آل العمري، وقبر آل زبارة، وقبر الشهاري، وقبر الجبلي، وقبر الوشاح الأكبر، وقبر يحيى النهاري،

وقبر مراد، وقبر بلاد الرصاص، وقبر البيضاء، وقبر رداع، وقبر الحجرية....

ومن الجوانب الفنية في الرواية فيما يتعلق بالفضاء تصويرها لمحكمة الحب فهي» حديقة واسعة الأرجاء من الزهور المنسقة ذات الألوان الفنية الفاتنة كل مقاعدها ومكاتبها وقاعاتها قطعة فنية واحدة منسوجة من الزهور، وقد ظللتها قبّة هائلة من الزهور ذات الألوان السماوية الزرقاء تتخللها زهور بيضاء تشبه النجوم وهي تتحرك أحياناً لتسلط أضواءها السحرية على بعض الشخصيات التي يتجه إليها الاهتمام، وظهرت في المكان الرئيس في منصة المحكمة"أسماء"ذات النطاقين، وعلى يمينها"رابعة العدوية"و"غزالة الخارجية"، وعن يسارها"ليلى العامرية"، وفي المقاعد المخصصة لأصحاب الدعاوى والشكاوى ظهر زوج"أم آل أبي دنيا"وإلى جانبه كبار الشخصيات من الشهداء والصديقين. وظهرت هذه السيدة منفردة وحدها بمكان فريد،و خلف هؤلاء جميعاً صفوف كثيرة من مقاعد جماهير الجنة »(ص١٨٦).

هذا الوصف لفضاء المحكمة في الجنة قريب من فضاءات المحاكم المعروفة في الدنيا ما عدا أنه جعلها في حديقة وكساها في وصفه بالزهور والألوان الفاتنة.. ومن هنا نجد أن فضاء الجنة– وقبلها الفضاءات التي عرضناها عن هذا العالم الغيبي الذي كانت فيه الرحلة– لم تبتعد كثيراً عن صورتها في واقع الحياة، بمعنى أن الراوي لم يخرج عن الوصف التقليدي للمكان–وهو مؤشر آخر للتأثر بالموروث–بل إنه يعكس صورا للواقع، ويكاد يجعل ذلك الفضاء الغيبي لا يختلف كثيراً عن فضاء الدنيا إلا فيما يتعلق ببعض عبارات المبالغة بعد حديثه عن وصف المكان من أمثال: رائعة، فائقة الحسن،في غاية الروعة والجمال، ما لا عين رأت ولا أذن سمعت وغيرها من تلك العبارات.

ذلك كان الفضاء المقدس الغيبي لعالم الجنة والنار والأعراف الذي أنطلق إليها الراوي من مقصورة في مسجد الحسين وعاد بعد انتهاء الرواية / الرحلة إلى نفس الفضاء الذي انطلق منه وبالنسبة للزمن فقد استغرقت الرحلة زمناً قصيراً تماماً كالتي استغرقته رحلة الإسراء والمعراج– تناصاً وتأثراً بها–وذلك لأن» حساب الزمن في الحياة الروحية–كما تقول الرواية–« لايساوي حسابه في الحياة العادية، إن عالم الروح له منطق آخر ونواميس مغايرة لنواميس الحياة التي تعودناها »(ص٣٩). ويعود إليهم بعد لحظات حسبها هو وقتا طويلاً، بل إنه تساءل» كم أياما تركتموني في هذه المقصورة؟! »(ص٤١) ثم عاد ليقص عليهم ما شاهده في رحلته تلك.

٢- المقدس الدنيوي(الحقيقي):

وإذا كان ذلك هو فضاء المقدس الغيبي الأخروي، فإن رواية"يموتون غرباء"تصور فضاء المقدس الحقيقي الدنيوي فالسيد أمين؛ الشخصية الدينية؛شخصية الولي تصف لنا الرواية الفضاء الذي يتحرك فيه، الفضاء الذي يتحول من إنساني إلى مقدس إنه» بيته الكبير المكون من عشر غرف، وحوش كبير كان يجلس دائماً في غرفته التي قسمت إلى قسمين: قسم خاص به لا يدخله أحد حتى زوجته يعتكف فيها نصف شهر يقدم له الطعام من خلال نافذة صغيرة، ويبقى يتعبد، ويقول أتباعه إن الملائكة دائماً ما تزور زاويته، وتتحدث معه، وقد سمعوا أصواتاً رقيقه ناعمة وعذبة تحدث السيد عن أشياء كثيرة في الدين»(ص٥٣) ومن محرابه الذي أراد الكاتب أن يجعله يشبه محراب مريم المذكور في القرآن الكريم بما يحمله من دلالات التقديس والاتصال بالسماء. من ذلك المحراب ينطلق هذا الولي إلى فضاءات مقدسة أخرى هي مكة والمدينة والمسجد الأقصى، حيث يذهب لأداء صلاة الجمعة فيها» مرة يحضر الصلاة في المسجد الأقصى، ومرتين في مكة وأخرى في المدينة هكذا كل شهر »(ص٥٥).

ويتناقل الناس أخبارا عن ذلك المحراب الذي تأتيه الملائكة فقد قال بعضهم:» إنهم سمعوا بعض الأصوات الخفيفة، فسَّرها الآخرون بأنها همسات الملائكة التي حضرت لتأخذ السيد أمين إلى القدس »(ص٥٥).

وتأثراً بالموروث الديني وتأكيداً لما ذهب إليه الكاتب في تصويره لمحراب مريم يصور الراوي أن هذا الولي ينادى في محرابه ويكلمه الله؛فهو يروي لأحد أتباعه(الحاج عبد اللطيف) أنه عندما كان في خلوته سمع صوتاً عذباً يقول:» يا سيد أمين؛كيف تترك إنساناً مسلماً في أيدي النصارى ولا تسرع لإنقاذه؟ أيكون هذا وأنت تعيش؟ فكيف إذا مت؟ أنت يا سيد مسئول عن عبد الله.. وقد أجبته قائلاً:»مولاي وسيدي من أين لعبدك المسكين أن يعلم ما دام هاجعاً في عبادتك، متضرعاً طالباً مغفرتك، مولاي إنني عبد فقير إلا من حبك «وقد أجابني الصوت قائلا:» لا بأس عليك نحن نعلم ما في القلوب، ولكن رأيت أن أحذرك، وأقول لك إن عبادة الله وحدها لا تكفي، وإنما إنقاذ أرواح المسلمين من النار هو الأهم »(ص٥٦) ثم يطلب منه إنقاذ الطفل الذي سيضيع في بلاد النصارى وهو مسلم وابن مسلم.

وإن كانت تلك من صور السخرية بالتصرفات التي يقوم بها من يدعي الدين أراد الكاتب أن يصفها وقد وضعها في ذلك القالب من صورة الولي وما يتعلق بما يرسمه الناس حوله من تهويلات وما يقولونه عنه من أخبار فهو يعرضها عرضاً محايداً أحياناً لكننا ما نلبث أن نكتشف وجهة نظر الكاتب الساخرة الفاضحة خلف سطور كلماته مثل قوله:» وكان يخصص النصف الثاني من الشهر لمقابلة الناس وحل مشاكلهم، ونصحهم وتعليمهم مختلف تعاليم الدين فهو لم يخرج من غرفته تلك مدى العشر سنوات الأخيرة، ولا أحد يعرف كيف يغتسل وأين يقضي الضروريات وهم يرونه دائماً أبيض الوجه نظيفاً إلى درجة اللمعان، أما كيف ومن أين يعيش؟ فأتباعه يقولون إن الملائكة تحمل للعائلة شهرياً كل محتاجات المنزل، والحقيقة أن أحدهم كان يرسل إليه مع مطلع كل شهر كل المحتاجات، ويستلم ثمنها طبعاً من آخرين مجهولين، وكان السيد يقول: كل ذلك من بركات ربي وسعة نعمته »(ص٥٤).

ثانياً: الفضاء الخرافي

ونعني به فضاءين: الأول: ميتافيزيقي أو غير واقعي لا صلة له بالجغرافيا مثل: جزر واق الواق أو دنيا الجن، والآخر: له وجود حقيقي ولكن تنسب إليه حكايات وقصص تلحقه بالخرافة وعوالمها الغريبة، مثل جزيرة سقطرى وهذه الفضاءات الثلاثة ترد في روايات ثلاث كما سنرى وترتبط بالموروث القصصي الشعبي كفضاءات يتحرك فيها الأبطال ويوحي المكان فيها بالكثير من العجائب، ومن هنا يبدو أن الفضاء هو البيئة الخصبة والمهيأة لذهن القاص والمتلقي على حد سواء، فبمجرد ذكر الفضاء ينطلق خيال كليهما في رسم الأحداث وتحركات الشخصية، ومن هنا ندرك أهمية الفضاء كعنصر أساسي في بناء الحكاية وكذلك الرواية وفي رسم نسيجها العام. ويتمثل الفضاء الخرافي في التالي:

١- جزر واق الواق:

وهي جزر موطنها الحكايات» وهي علم على غير معلوم، وركن من دنيا الطفولة «كما يصفها حسين فوزي[(1)]وهو يحقق الحديث عنها في كتب القدامى ويؤصل ذكرهم لها بقوله:» ذكرها المسعودي في كتابه"مروج الذهب"وذكرت في كتاب"المسالك والممالك"لعبيد الله بن خرداذبة.وما ذكروه عن تلك الجزر وعن ذهبها الكثير، والشجرة التي اشتهرت بها(الوقواق) وكتب عنها البيروني، وذكرها ياقوت الحموي في"معجم البلدان"، بقوله: الوقوقه نباح الكلب والوقواق كثير الكلام، وهي بلاد فوق الصين يحيا ذكرها في الخرافات»[(2)] ومهما يكن من حقيقة وجودها في الواقع من عدمه: فما يهمنا هنا هو أنها فضاء ذكرته الموروثات الشعبية ولعل سيرة الملك"سيف بن ذي يزن"هي التي رسمت لهذه الجزر ومخلوقاتها بعداً خرافياً وأسطورياً فهي جزر بعيدة جدّاً كما تقول السيرة بحيث يقطع الملك سيف المسافات الطويلة للوصول إليها» حين قرر الذهاب إلى مدينة النساء لاسترجاع زوجته» منية النفوس »، حمله عيروض وعاقصة وسارا به مدة شهرين، قطعا فيها مسافة مائة عام حتى وصلا به إلى أوائل جزائر واق الواق،، وهناك تركاه لأن الأرصاد لا تمكنهما من الدخول »[(3)]. وهي جزر سبع يتنقل فيها الملك سيف بصحبة الخيرقان ويرى فيها العجائب من المخلوقات ولعل أبرز ما يثير الخيال فيها–وحولها تدور الحكايات–هي تلك الأشجار"العالية على قدر مد البصر، ولها أوراق تحير النظر، وثمار الأشجار على هيئة بني آدم، وهن بنات جميلات معلقات من شعورهن في الأشجار والرياح تطوحهن يميناً ويسارًا»[(4)]. تلك الثمار لها أصوات ومن تلك الأصوات أتت تسمية الجزيرة» فإذا أظلم الليل ينطق كل منها بصياح وزعاق، وأصوات عالية بانطلاق، ويقولون في نطقهم:» واق واق سبحان الملك الخلاق «ويعيدونها ثانياً وثالثاً بالاتفاق، وإذا وقعت واحدة منها إلى الأرض تعيش مدة ثلاثة أيام وبعدها تموت »([5]).

---

(1) حسين فوزي: حديث السندباد القديم، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة(ذاكرة الكتابة ٢٢)،ط٢، يوليو ٢٠٠١م، ص ٩٣.

(2) ينظر المرجع السابق، ص ٩٣-١٠٨.

(3) سيرة الملك سيف بن ذي يزن فارس اليمن،بيروت، المكتبة الثقافية، ط١٩٨٦،٢م،١٤/٢.

(4) ينظر السيرة المرجع السابق ١٨/٢. وينظر: سعيد يقطين: ذخيرة العجائب العربية سيف بن ذي يزن،بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م، ص ٣٩.

(5) سيرة الملك سيف:١٨/٢.

وتلك الثمار كما تصف سيرة سيف بن ذي يزن منها ما يؤكل وإن كان على صورة الإنسان فهو لذيذ جداً، وإن بقى منه شيء بعد أن يشبع من يأكل منها تعود إلى طبيعتها وتتكون من جديد كأن لم ينقص منها شيء، ومنها ما يعشق فهن على صفة النساء الجميلات» وهن بديعات الحسن والجمال، والقد والبهاء والاعتدال ومعلقات من شعورهن في الأشجار، تعجب الملك سيف من صنع الله، فقال له الخيرقان: اعلم يا ملك أن نبات هذه الجزيرة ما هن مثل غيرهن لأنهن يصلحن للجماع. وهن ألذ من نساء بني آدم في ذلك المعنى. فقال الملك سيف: هذه حيوانات تؤكل، فأجابه الخيرقان، يا سيدي هذه الفاكهة قد أباحها الله تعالى لخلقه ولما كانت تلك الجزائر ملآنة بالناس قبل خرابها هكذا، كان الناس يأخذون هذه الفاكهة من هذه الأشجار فمنهم من يأكلها، وهي كذلك ومنهم من يطبخها، ومنهم من يملحها، ويضعها في أوان، ويأكلها في غير وقتها، والبعض يجامعها، وهي ما عليها شيء من الفحش لأنها بمنزلة الرقيق المملوك، فقال له الملك سيف: هات لي واحدة منهن »([1]).

ولعلّ هذا الفضاء كان مثاراً للخيال لدى القصاصين والرواة – قديماً وحديثًا–ففي"رسالة الغفران"كما تذكر عائشة عبد الرحمن تأثر بالموروث الشعبي» فكما تدين(الغفران) بالكثير من مادتها إلى الصور الإسلامية لنعيم الآخرة ففيها كذلك ملامح من الأساطير التي حفظتها الذاكرة العربية من تراثها القديم منها مثلًا: ما ذكر عن شجر الحور استجابة لطلب ابن القارح، حيث يقوده إليه ملك من الملائكة، ويقول خذ ثمرة من هذه الثمر فاكسرها، فإن هذا الشجر يعرف بشجر الحور، فيأخذ سفرجلة أو رمانة أو تفاحة، فيكسرها، فتخرج منها جارية حوراء، عيناء، تبرق لحسنها حوريات الجنان، وتستطيع في سهولة ويسر أن ترد هذا المشهد إلى الأسطورة الشعبية عن شجر الحور الذي زعموا أنه ينبت في جزيرة الواقواق، تلك الشجرة التي تحمل ثمراً من نساء، يمتن إذا فصلن عن فروعها»([2]).

وفي رواية"مأساة واق الواق"والتي تحمل من عنوانها فضاءً خرافّياً، نجد الكاتب يتخذ من ذلك الفضاء رمزاً لبلده الذي لاُ يصّرح به–وإن كان لا يخفى–فحين يسأله علماء الأزهر عنه

([1]) نفس المرجع،٢/٣١.

([2]) عائشة عبد الرحمن(بنت الشاطئ): الغفران؛ دراسة نقدية، دار المعارف، ط٤، ١٩٩٩م، ص ١١٦.

وعن بلده يجيب:»من مملكة واق الواق »(ص٢٣) وأول ما يتبادر إليهم من ذلك الاسم هو عالمه الأسطوري فيعدونها مزحة في جوابه وبعضهم يعدها منه محاولة لإعادة جمعهم الذي» كاد ينفرط عقده فأردت أن تدفعه بلطف ورفق للدخول في أحاديث أسطورية طريفة من فنون آدابنا العربية التي تتحدث عن اسم هذا البلد وعن طرائف وأساطير تتعلق به تعتبر من أروع ما خلفه أدبنا العربي »(ص٢٣) لكنه يرد عليهم مؤكداً أن واق الواق بلد له وجود فعلي يعيش فيه شعب من شعوب البشر،..» بل إن أول كلمة سمعتها ووعيتها في حياتي على لسان أمي وجدتي هي هذه الكلمة السحرية وحينما كنت أحبو على الأرض ويلوث التراب يدي وملابسي كانتا تقولان لي هذا تراب طاهر لأنه من أرض» واق الواق »(ص٢٥).

ثم ينطلق في رحلته للبحث عنه وإثبات وجوده، وعرض مأساته ومن خلال الفضاء المتخيل لا يقع الكاتب في المباشرة وإن كان قد اقترب منها في الشخصيات فإن المكان–كما يقول مدحت الجيار–:» يقدم حلاً للمبدع حين يريد الهروب، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، وهنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله، وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه، فيصعد إلى السماء. وقد ينزل إلى أعماق الأرض والبحار ليبث الرمز نفسه، ويهرب بل ينسرب من خلاله أو ينقده »[1].

وفي"مأساة واق الواق"كان المكان تقنية مستقبلية وغيبية لعرض قضية وطنية ومأساة شعب وتأخذ الروايةُ"واق الواق"كرمز وتيمة للفضاء البعيد وخاصة والكاتب يرى وطنه بعيداً ويحس بمأساته وهو مطارد مطلوب فأخذ واق الواق كأبعد منطقة وصل إليها خيال القاصّ وذلك ملمح أخر من ملامح التأثر بالموروث فكما تقول سهير القلماوي:» كلما بعد الوطن.. وجدنا عدم التحديد والغموض والتعميم في ذكر البلدان والمدن تصبح خيالاً وأسماء مخترعة، فكل أجزاء الهند ومدنها عند القاص هي الهند ليس غير والصين كذلك. فإذا بعدنا شرقاً كانت جزائر الخالدات، وجزائر الكافور وجزيرة واق الواق »[2].

([1]) مدحت الجيار، جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، مجلة ألف، العدد ٦، ١٩٨٦م، ص ٢٩.

([2]) سهير القلماوي، المرجع السابق، ص ٢٦١.

ومن هنا كان إثبات الزبيري لعلماء الأزهر-حين رآهم لا يكادون يذكرون بلده من قريب أو بعيد وقد تحدثوا عن كل شيء في الدنيا فحز ذلك في نفسه-، فأراد-وهو المسكون بوطنه وقضيته-أن يعرض لهم في قالب قصصي ما يجري في بلده.

ويبدو التأثر برسالة الغفران أكثر وضوحاً فيما يتعلق برحلته في فضاء الجنة والنار والأعراف وكذلك بحديثه عن شجرة الحور تماماً كالتي رأيناها في الغفران.» واقترب من إحدى هذه الشجرات، فإذا به يسمع صوتاً أخّاذا جميلاً هو صوت لإحدى الحوريات، واشتد عجبه حين أطلّتْ عليه حوريةٌ رائعة الجمال من إحدى نوافذ العش وإذا العش نفسه ضرب من ضروب الثمار الفردوسية، ثمار تقطف كسائر الثمار.. ولكنها لا تؤكل، وإنما تعشق عشقاً لأنها ثمرة حية في كل حبة منها حورية تصبح ملكاً لمن يقطفها »(ص ١٥٤). وسواء كان التأثر في رسم الفضاء يعود إلى السيرة الشعبية أو إلى الغفران التي هي بدورها قد تأثر كاتبها بالأسطورة العربية القديمة، فعلى الجملة فإن أثر الموروث الشعبي القصصي واضح في"مأساة واق الواق"، من خلال الفضاء كما هو جَليٌّ في الشخصية والأحداث.

٢-جزيرة سُقَطْرَى:

لهذه الجزيرة وجودها الحقيقي وشهرتها التاريخية تمتد في أعماق التاريخ إلى ثلاثة آلاف سنة تقريبا»عندما ازدهرت تجارة السلع المقدسة: البخور، المر، الصبر، اللبان، ومختلف الطيوب وتنامى نشاط الطريق التجاري القديم المشهور بطريق اللبان ولم تكن سقطرى مكاناً رئيساً لإنتاج تلك السلع بل كانت تمثل المخزن الخلفي لدعم اقتصاد مملكة حضرموت اليمنية القديمة، على امتداد الألف الأول قبل الميلاد، وذاع صيتها في شعوب وحضارات العالم القديم التي كانت تنظر إلى تلك السلع نظرة تقديس، وكانوا يسمون الأرض التي تنتجها بـ»أرض الإله «أو» الأرض المقدسة «ولهذا السبب سميت بجزيرة السعادة، ولصعوبة الوصول إليها نسج حولها عدد من القصص والأساطير »([١]).

وتقوم رواية الصمصام على الحديث عن فضاء الجزيرة من خلال بطلها» السحيم «الذي

([١]) بلقيس علوان: سقطرى جزيرة الأحلام والأسطورة: « اليمن » نشرة شهرية يصدرها المركز الإعلامي اليمني، سفارة اليمن بالقاهرة، العدد ٢، أبريل ٢٠٠٢م، ص ٦.

يحب إحدى فتيات تلك الجزيرة وهي» حسناء »، ويلقى المعارضة والمنع لذلك الحب لأنها ابنة حَجَّام من تلك الجزيرة المأهولة بالجن. وظل بطل الرواية مشغولاً بالسؤال عن تلك الجزيرة وأهلها» الذين يسكنون حي السقاطرة، فسأل أقرانه عنهم، فعرف من بعضهم أنهم نزحوا من جزيرة سقطرى الشهيرة بالجن والسحرة وعرف أن مواطنيها يختلطون بالشياطين والأبالسة، وأن معظمهم يمتهنون الحجامة، كل الذي سمعه عن هذه المنطقة وأهلها لم يمنعه من حب حسناء التي اقتحمت حياته، وخلقت في داخله عالماً ساحراً وجميلاً »(ص١٨).

وتلك الجزيرة مرتبطة بالبحر وأسراره، والرواية وصف لحياة البحَّارة و فضائهم » فالسحيم «بحار مغامر يهوى معرفة المجهول ويحب اكتشاف الغرائب، ولأن البحر-كما يقول أحد الباحثين-« مخزن للغرائب وللعجائب والأساطير، لذا يؤسس الخطاب العجائبي شعريته خارج عالم الواقع وقوانين الطبيعة، وعبر آلية الانزياح من عالم المألوف والمعقول، يشوش على المحكي الواقعي، ينتزعه من مألوفيته، ويقذف به في عوالم الغرابة والحيرة واللامعقول »[1].

والبحر من الفضاءات التي» توحي بالخيالات لذلك تترد الحكايات في المجتمع البحري»[2]. ومن تلك الحكايات ما يرويه أبو السحيم-كما مر بنا-من حكاية إحدى السقطريات التي اختطفت الشاب البحار حين كان في سقطرى، وأحب فتاة جميلة ويوم زفافهما؛ اختفيا؛ وتحولا إلى طائرين حاما حول الجزيرة سبع مرات، ثم وصلا إلى جزر واق الواق-وهي جزر سبع-حتى وصلا إلى جزر الجن واستقرا عند ملك الجان »(ص٨٦-٨٨) والفضاء الخرافي يفتح على فضاءات مشابهة فمن سقطرى إلى واق الواق، إلى جزر الجن كل ذلك يعطى الحكاية بعدها الخرافي ويذهب بها إلى أبعد فضاء تجري فيه الأحداث لأن ذلك من النزعة القصصية الشعبية-كما تقول: سهير القلماوي-« فبعد المنظر الذي تحدث فيه وقائع القصة عن القريب المعروف نزعة قوية في القصص الشعبي، وهي كذلك مسيطرة على مناظر الليالي، فمن بعد المنظر في المكان الجغرافي بأن ينتقل إلى أرض الصين إلى بعده في الزمن فيكثر ذكر قديم الزمان وسالف العصر والأوان، إلى بعده في كل شيء فيكون الميدان إما قاع البحر أو

(١) محمد بو عزة: المتخيل الروائي في الشراع والعاصفة، مجلة الفكر العربي، العدد٩٩، شتاء ٢٠٠٠م، ص٢٥٩.

(٢) عبد الحميد سالم المحادين: مرجع سابق، ص ١٧٦.

جوف الأرض. أو البحر الغامض البعيد الذي"الداخل فيه مفقود والخارج منه مولود"-على حد تعبير قاص الليالي-أو أجواء الفضاء المرتفعة فيما وراء المنظور »([1].

وأحداث القصة التي يرويها والد السحيم تأخذ نفس الصفات السابقة في الزمان: حيث يقول إنها حدثت» منذ زمن بعيد، وقبل سنوات »(ص٨٥) وفي المكان حيث ينتقل بالشاب البحار والسقطرية التي اختطفته إلى فضاءات بعيدة وجزر لا وجود لها سوى في خيال القاص الشعبي.

ويقدم كاتب الرواية تلك الحكاية كشاهد على غرائب تلك الجزيرة وفضائها الخرافي لأنه منذ البداية وضعنا في فضاء تلك الجزيرة، وإن كان في بيئة بحرية قريبة منها فهو يتحدث عن تلك الجزيرة بأنها»جزيرة يحكى عنها الغرائب من القصص والحكايات الطريفة والخرافات، إنها ملتقى البّحارة والسفن التي تأتي من كل العالم »(ص٢٠) وهو بذلك يهيئ ذهن المتلقي لتقبل تلك الحكايات التي تذكرها الرواية، وكذلك العادات والتقاليد، وطبيعة الحياة التي يمتاز بها أهلها، وهي تعبر عن ثقافتهم الخاصة،» كان يزدري بالسقاطرة ويهزأ بهم، بمقر سكنهم، ويتأفف حتى من رؤيتهم؛ وهم يمارسون رقصة الزار في الأعياد، وحفلات الزواج التي تتم في البلدة، أو حين يقضمون الجمرات عندما يصل رقصهم إلى الذروة، أو حين يأكلون لحم السلحفاة، أو عندما يلهجون كلمات ليست ككلمات العرب، منذ أن اكتشف هذا الكوكب أحب سقطرى وأهل سقطرى، أحب عروشهم * التي يسكونها أحب أكلهم؛ كلامهم، غناءهم؛رقصهم وهو اليوم مستعد أن يعمل كل ما يعملون.. »(ص١٧).

ذلك هو فضاء جزيرة سقطرى الجزيرة ذات الوجود الجغرافي الحقيقي،و هي في نفس الوقت ذات البعد الخرافي الذي وجد القاص الشعبي في موقعها البعيد وطبيعة جغرافيتها، ووجود شجرة التنين التي تنتشر فيها أو كما تشتهر لدى اليمنيين بشجرة دم الأخوين، وجد في كل ذلك فضاء رحباً للحكايات ومنطلقا للخيال يحكي عنه الغرائب ويجعل الجزيرة موطناً لأسرار البحر وإن كان كاتب الرواية يروي أحداثه عن الجزيرة من الخارج بمعنى أنه لم يجعل الجزيرة نفسها

---

[1] سهير القلماوي: مرجع سابق، ص ٨٤.

* جمع عَريش: وهو بيت من القصب والنخيل.

منطلقاً لوصفه أو فضاء يتحرك فيه أبطال روايته، ولكنه اعتمد على إسناد الحكايات إليها؛ والسرد–في بعض مواطن روايته عن تلك الجزيرة، وما يقال عنها وعن أهلها —كل ذلك سببه كون»حسناء"الشخصية الرئيسة في الرواية تنسب وعائلتها إلى تلك الجزيرة العجيبة.

٣–دنيا الجن:

فضاء خرافي غير معلوم وعالم غامض متخيل يرد ذكره في رواية» أضبارة جمهورية الانتفاخ"بهذا الوصف، وهو كما يرسمه الراوي لا يختلف كثيراً عن دنيا الإنس بما ورثه من تصور شعبي. بل إنه صورة مكبرة منه، فتلك المرأة التي تنتقل إلى دنيا الجن تكتشف أن » لدى بني الجن باب يمنٍ هائل الحجم يتيه أعلاه في طبقات السحاب، ويمتد مد البصر، حجارته زرزورية اللون، محكمة البناء ودفتا الباب من الذهب الخالص رغم أن خرق قذيفة المدفع المجهول في مكانها. وقدَّرتْ أن حجم باب اليمن الجني أكبر من باب اليمن الإنسي ألف مرة »(الحلقة ٩).

عالم الجن كما يصوره الراوي هنا وكما صوره من قبله القاص الشعبي لا يختلف عن عالم الإنسان. تصف الرواية حديقة للحيوانات يلعب فيها عيال الجن ويلهون بتلك المخلوقة الغريبة ويرمون إليها بحبات الفول، تماماً كما يلعب أطفال الإنس مع الحيوانات في حدائق نعرفها في الواقع، وذلك يرجع–كما ترى سهير القلماوي–إلى أن القاص الشعبي رأى أن حياة هذه العناصر الخارقة للطبيعة حياة آدمية محضة في كل تفاصيلها كل ما يميزها عن الإنسان هو تلك القوى الخارقة، أما أكلها ومسكنها وعواطفها وعاداتها حتى العادات التفصيلية التي نراها في حفلات الزواج مثلا فهذه كلها لم يستطع خيال القاص أكثر من أن ينقلها نقلا كما هي من الأرض إلى السماء »([1]). وكذلك نجد الفضاء الخرافي لدنيا الجن في الرواية.فإن كان الانتقال فيه والاتصال به أتى بطريقة غريبة وفانتاستيكية؛ وذلك حين أدخلت تلك المرأة–وفي ليلة القدر تحديدًا–أصابعها في أحد شقوق سور باب اليمن، فإذا بشيء ما يسحبها إلى الداخل أكثر فأكثر وكأنها كتلة من مشمع خفيف شفطتها مكنسة كهربائية إلى جوف عالم غامض »(الحلقة ٩)، فإن محتويات ذلك العالم لا تختلف عن عالمنا–كما يصور الراوي–فلديهم باب اليمن كما

(1) سهير القلماوي: مرجع سابق، ص ١٤٠.

لدينا ولكنه أكبر ألف مرة، وهو غير مرئي بالنسبة لنا، وتسأل المرأة في دنيا الجن عيال الجن وكلمة العيال هنا توحي بعالم الإنسان والأطفال أيضاً وهي تسألهم عن السر في عدم قدرة الإنس على اكتشاف باب اليمن الجني؟! فيردون عليها بتعليل شبه علمي وهو أن» الإنس يعتمدون على حواس قاصرة، وحتى أجهزتهم الحديثة لا تستطيع الكشف عن موقعهم إلا إذا امتلكوا أجهزة متطورة لقياس كمية الجاذبية الأرضية، وكيفية استغلالها كطاقة بنائية «

وتصور لنا الرواية ذلك العالم مرتبطا بتلك المرأة فهي توضع لديهم بعد انتقالها إلى دنيا الجن في حديقة الحيوان وتصبح فرجة لعيال الجن الذين يرمون إليها بحبوب الفول التي كانوا يشترونها من باب الحديقة خصيصاً لها لكي يسمعوها تغني زاملها الحزين. وهي تجرب صلابة القفص الشمعي المبطن بالسيليكون بنطحات ضاربة من رأسها المليء بالرضوض ». ودنيا الجن لا تعرف الماء ولأن تلك الإنسية تحتاج إليه لتستمر حياتها، يلجأ القائمون على الحديقة إلى حيلة يحصلون بها على الماء؛ وذلك أن زوار تلك الإنسية حين يقرءون» تاريخ عارها الأسود الذي كان مسجلاً في كتيب أبلق يوزع مجاناً على زوار الحديقة »، فإنهم يبكون، ويدمعون» فيجمع ذلك في ماعون لكي تشربه، ولولا هذه الحيلة اللطيفة لماتت الإنسية عطشاً فبلاد الجن لا تعرف الماء ».

وهكذا نجد أن كاتب الرواية لم يخرج عن الموروث القصصي الشعبي فيما يتعلق بتصور عالم الجن تماماً كما صورته"ألف ليلة وليلة". فإذا كان قد ذكر لنا المكان المشابه للمكان في دنيا الإنس المتمثل في باب اليمن والحديقة، فإن ما ذكره من أصناف الجن يتمثل في عيال الجن وزوار الحديقة الدمّاعون، و ذلك يلتقي مع ما ذكر في القصص الشعبي» فقد تصور الإنس عالم الجن في غموض ولكنهم تصوروه أرهاطاً وأشتاتا، ممالك وجنداً كما تصوروا عالمهم. فنجد في الجزء الرابع من ألف ليلة وليلة وصفاً مطولاً عن أصناف الجن الطيارة، والغواصة والعلوية والسفلية وشيئاً من ملوكهم وقبائلهم، فيما ترويه أخت حسن البصري، وهذه الأصناف للجن تتكرر في مواضع كثيرة من الليالي في صدد الكلام عن دنيا الجن »[1].

وهنا لم يحلق بنا الراوي في فضاء الجن وصنوفهم ولكنه اكتفى بما حدث لتلك المرأة في

---

(1) نفس المرجع، ص ١٤٠.

انتقالها إلى دنياهم وبتلك الجزئية من حديثه عن ذلك العالم وإن كان لم يجعل ذلك مداراً لاهتمام روايته فهي شخصية ثانوية تذكر ضمن عدد من الشخصيات التي يقف لديها سريعاً كشخصية ضاربة الودع وقارئة الكف وغيرها.. ولكنه فتح من خلال الحديث عنها نافذة إلى دنيا الجن وأثره في ذهن الكاتب بما يوحي بخلفية التأثر بالموروث الشعبي القصصي.

وإذا كانت دنيا الجن في رواية"أضبارة جمهورية الانتفاخ"فضاًء خرافيًا لعالم غامض في مكان مجهول فإن ثمة فضاءً آخر من دنيا الإنس ولكنه فضاء لا يُعْرفُ موقعه، ويكتنفه كثير من الغموض إنه» الأحواز الغربية «التي تذكره رواية"ركام وزهر"فهذه الأحواز يقترن أسمها بالبدات والجنيات في الموروث الشعبي اليمني، ولا وجود لها فهي» هناك «بما تحمله هناك من بعد وعدم تحديد لموقع حقيقي، فهذه السيدة لطيفة تنصحها"مريم"إحدى صديقاتها بأن ترسل أختها وزوجها للعلاج؛ وللتخلص منهما بالمسخ والتحويل-كما ذكرنا من قبل-« قالت السيدة بلهفة: ولكن ماذا عن هناك البعيدة عن هنا، وهل في هناك أمل؟! قالت مريم توضح لسيدتها: إنها أحواز الغرب حيث تقيم الخالة(البده) وحيث تتقن النساء أنواعاً كثيرة من العلاج والسحر، وقد جلب أبي زوجته من هناك »(ص١٨٠).

وأحواز الغرب أو الأحواز الغربية فضاء تسكنه البدات وتقوم فيه بأعمال السحر ولعل في التسمية لذلك المكان ما يرتبط في الموروث الشعبي ببعض المعتقدات فالغرب والغروب من الاتجاهات والأوقات التي تتصل بعالم الجن، في أكثر الحكايات الشعبية ومنها الحكايات الواردة في رواية"هموم الجد قوسم"كثيراً ما تكون ساعة الغروب مدعاة لتحرك الجن فساعة الغروب هي الساعة التي ينتشر فيها الجن والمردة، ويكون ناس القرية عرضة لهم في تلك الساعة،» وطلب من الحضور – الجد قوسم-حرصهم على الأطفال في تلك الساعة، وأضاف بأنه قد سمع هذا القول من مشايخ كبار لهم دراية تامة بحياة الجن والمردة، ومعرفة كاملة بأسلوب عيشهم وساعة انتشارهم ولحظة غضبهم »(ص٢٦،٢٥).

وثمة إشارة أخرى إلى"طرابلس الغرب"كما تذكرها الحكايات الشعبية في الموروث اليمني فإن الجنية التي تأتي من تلك الجهة ليست كغيرها من الجنيات التي قد تأتي من جهة الشرق كما رأينا ذلك أيضاً في رواية"هموم الجد قوسم"وحكاياتها.

ومن هنا نجد أن الرواية اليمنية قد وظفت الفضاء الخرافي بما يؤكد تأثرها بالموروث الشعبي

القصصي وكون ذلك الفضاء نابعًا من حضور تلك الفضاءات في ذهن الكاتب وارتباطها في عمله القصصي كمؤشر على ثقافته الشعبية وتناصه معها.

ثالثا: الفضاء الإنساني

ونقصد به الفضاء المقابل للفضاء المقدس والخرافي، وهو فضاء طبيعي تتحرك فيه شخصيات الرواية، ولكنه فضاء لمعظم الحكايات الشعبية مثل: القصور والخرائب المسكونة، والسراديب والمدافن التي تحت الأرض وكذلك الجبال وكهوفها ومغاراتها وغيرها، وفي الرواية اليمنية يمكننا تحديد فضائين كبيرين متقابلين هما: فضاء المدينة وفضاء القرية، وتتفرع كل منها إلى فضاءات أصغر ترد فيها الحكاية، وتتحرك فيها الشخصيات، وسنأخذ من تلك الفضاءات ما له ارتباط أو تناص مع فضاءات القصص الشعبي؛ بما يتناسب وموضوع بحثنا وسنتتبع ذلك فيما عرضنا له من الروايات، نشير إلى ما ذكرته تلك الروايات من فضاءات ترتبط على نحو من الأنحاء بملمح من التأثر بالموروث بمفهومه الذي حددناه، سواء كان أسطوريا أم دينياً أم شعبيًا.

وسنأخذ من فضاء المدينة ما رصدته الرواية من وصف لفضاء القصور وأجوائها وأحداثها وكل ذلك يمضي بحسب منهجنا في تتبع الظاهرة وبيان التأثر بالموروث والتناص معه.

فضاء المدينة

١ –القصر:

القصر فضاء لمعظم الحكايات الشعبية في"ألف ليلة وليلة"ابتداء من الحكاية الإطارية وانتهاء بمعظم حكايات الملوك والأمراء من الإنس والجان التي تدور في القصر وأروقته وفناءاته، والقصر فضاء لحكايات كثيرة في الموروث الشعبي العربي بشكل عام، وهي حكايات ترتبط بالسلطة وحياة الملوك والأمراء وكذلك التجّار والأثرياء، وفيها من معالم البذخ والعظمة ما يستثير ذهن الراوي الشعبي وكذلك المتلقي لتصور فضاء القصر غاية في الروعة والجمال،و نهايةً

في البذخ والسطوة.

وفضاء القصر في الرواية اليمنية يتجسد في ثلاث روايات وكل و اية تصوره بطريقة معينة وتأخذ منه معنى محدداً.

ففي رواية"الرهينة"، وصف لمعالم القصر ومحتوياته وقد وصفه الراوي بعدسته، وهو يعرض حياته فيه منذ أن اقتاده جند الإمام من قريته إلى أن وضع في قلعة القاهرة كرهينة من رهائن الإمام، ثم حين اختاروه ليكون» دويدارا «في قصر النائب، وندخل معه القصر من بوابته» وأدخلت من بوابة قصر النائب، وأنا أتذكر نظرات الازدراء التي ودعني بها زملائي(الرهائن)(ص٨)، وفي القصر يلتقي بصديقة"الدويدار الحالي"الذي يطوف به ويعرفه على غرف القصر لنكتشف معه عالمه الجديد الذي سيعيش فيه».. وبدأ يعرفني على كل جزء من القصر الواسع وملحقاته، وكنت أصادف، وأنا معه، نساء من مختلف الأعمار، وعلى مستويات متفاوتة من الجمال والهندام وحسن الملبس »(ص١٠).

ويرتبط وصفه للقصر بحديثه عن نسائه اللاتي يصورهن منذ البداية وحتى نهاية الرواية شبقات محرومات جنسياً لا هم لهن إلا» قرص وجنته أو فرك شفتيه بتلذذ »(ص١٢).

ويصف الراوي بعض مكونات القصر مثل الحمام التركي، وإسطبل الخيل الواسع الذي » تنبعث منه رائحة ذكرتني"بسِفْلِ"منزلنا في الجبل؛ رائحة روث وبول البقر والثيران »(ص١٣) وكذلك فناء القصر الواسع» حيث اكتشف أنه مكون من عدة قصور منها القديم ومنها الجديد »(ص١٣)، وفناء القصر يحيطه سور عال» لا يبدو منه سوى فروع الأشجار الباسقة »(٢٢).

ثم يصف من فضاء القصر منظرة الشريفة حفصة وصفاً في حدود ما تسمح به عيناه في ملاحظة الأماكن والأشياء الثمينة التي لم يسبق له رؤيتها في قريته» كانت المنظرة تطل على الساحة، حجرة صغيرة،و خلفها باب؛ طرقه صاحبي بأدب جم، ثم فتحه قبل أن يؤذن له، وجذبني إلى داخل المنظرة المفروشة بالسجاد الثمين الذي لم أشاهد مثله في حياتي، والستائر مرفوعة والطنافس النحاسية، والفضية تملأ الأرفف الجصية عرض الحائط »(ص٢٦).

وهذا الوصف–كما تقول الباحثة آمنة يوسف–« وصف موضوعي خارجي يكشف عن

البعد الاجتماعي للشريفة حفصة، على اعتبار أنها الطرف الأول في ثنائية الحاكم/ المحكوم وإن كان وصفاً غير مستقصٍ لتفاصيل المكان، على غرار الوصف الموضوعي التقليدي المطول »([1]. فهو في وصفه لا يعتمد على السرد المطول بل يكتفي بالوصف الموجز وفي حدود حركة الراوي وتنقله في القصر لوصف الفضاء والساكنين فيه وفي حدود مختصرة حيث يتحدث عن الخدم مثلاً فيقول:» يُقَسّم الخدم فيه إلى دوادرة وطواشي والطواشي هم العبيد المخصيون لكي لا يمارسوا عملاً مشيناً جنسياً كمضاجعة نساء القصور"(ص٩)، ويصف الجند من حراس القصر و العكفة * ويتحدث عنهم في أكثر من موضع في الرواية من خلال زواملهم التي ينشدونها كل صباح.

وما يدور في فضاء القصر من الأحداث يغلب عليه الاهتمام بالمراودة والحديث عن الجنس بين نساء القصر وخدمه وزواره، وإن كان يعالج قضايا سياسية فإنه يعرضها من الخارج بوصف الراوي مستمعاً فقط لما يدور في مجلس نائب الإمام أثناء المقيل، ولكن التأثر الواضح بالموروث الشعبي فيما يوحي به فضاء القصر يتمثل في انقطاعه عن العالم خارجه إلا قليلاً ولذلك تبدو فيه الحياة حين تقرأ الرواية-كما لاحظ ذلك أيضاً عبد الحميد إبراهيم-» فتحس أنك في قصور ألف ليلة وليلة، مجون وخلاعة عبث وشذوذ حتى صورة المرأة هي وحي من صورة المرأة في الليالي. إنها مخاتلة مراوغة. تجري وراء لذاتها السريعة إنها كالجارية لا تعرف البذل ولا الإخلاص ولا التضحية، لأن كل هذه الصفات تصدر قبل كل شيء من إنسان حر وتحترم إنسانيته، والجارية ومثلها المرأة في القصور حتى لو كانت أميرة، مضطهدة مسلوبة الإرادة تختلس اللذة وتبحث عن الأخرى »([2].

والحق أنها ملاحظة تسترعي التأمل حيث إن الشخصيات في الرواية وخاصة النساء و منها الشخصية الرئيسة(حفصة) تبدو في تصويرها المبالغ فيه على خلاف مع طبيعة النساء في اليمن سواء كنَّ في قصور النائب أم في بيوت الرعية فإن الصورة الموضوعية الحقيقية للمرأة صورة

([1]) آمنة يوسف: تقنيات السرد في الرواية اليمنية المعاصرة(مقاربة بنوية) رسالة ماجستير(مخطوطة) جامعة صنعاء كلية الآداب، مايو ١٩٩٦م، ص ١١٢-١١٣.

* العكفة: هم جند من الحرس الخاص للإمام.

([2]) عبد الحميد إبراهيم: الرواية العربية والبحث عن شكل: القاهرة، دار الهداية ط١، ١٩٩٥م، ص ١٥٠.

تقليدية محافظة بشكل عام، ولعل الكاتب قد شطح به الخيال الشعبي فتصور عوالم النساء في القصور المالكة كما كان يسمع عن حكايات الجواري في قصور» هارون الرشيد «وقصور الحكايات الشعبية فالنساء عجائز وشابات يمارسن الجنس مع صديقه الدويدار في غرفته وبطريقة فاضحة ودون مراعاة لوجوده-كما يعلق في سرده-ولعل أبرز تيمة يركز عليها الراوي في"الرهينة"هي حديثه عن الجنس في القصر فحياة القصر؛ كما يصورها فساد وخلاعة، نساء لا يجرين إلا وراء اللذة، ورجال لا يهتمون إلا بالمتعة ومغامرات جنسية في كل ركن، وشذوذ جنسي حتى مع الحيوانات، وذلك حين تثور فضيحة تملأ رائحتها القصر فقد استبدت الشهوة بأحد جنود المدفعية، فذهب إلى بغلة النائب الصغيرة القوية المسماة"زعفرانة"فركلته البغلة ركلة قوية كادت تهشم رأسه الأصلع. إذ ذاك أمر النائب سائسه الخاص بخياطة فرج البغلة والبهائم الأخرى فقال الدويدار الحالي:»كان على النائب أن يأمر أيضاً بخياطة فروج نساء القصر »(ص ٨١).

ولعل تلك الرؤية تأتي من زاوية مراهقة غلبت على لغة الرواية وتصويرها، وهذا ما يقودنا هنا إلى الإشارة السريعة إلى موضوع الجنس؛ فموضوع الجنس في الخطاب الروائي اليمني عموماً غير ذي بال فلم تهتم به الرواية بل ظلت العلاقة في الروايات بين الرجل والمرأة رسمية محافظة حتى إننا لا نجد صدى للواعج الحب وآهاته لا قبل الزواج ولا بعده ولا بين المحبين، ولعل ذلك يرجع إلى أن الراوي ربما يتحرج أن يخترق المألوف، ويراعى جمهور المتلقين.ولمُ يذْكر موضوع الجنس في الرواية إلا عندما تكون المرأة محسوبة على نظام؛ أو جزءاً من سلطة حاكمة، وذلك ما لاحظه"عائد خصباك"في دراسته ومن هذه الثغرة استطاع الكاتب أن ينفذ ليصور ما لا يقدر أن يصوره من المرأة في الحالات الاعتيادية[1].

ولعل في ذلك الوصف والاهتمام بفضاء القصر وتسجيل حالاته من زاوية الجنس والمراودة المستمرة من أخت النائب للرهينة ما يدلّ على التأثر بالموروث الشعبي عن حياة القصور وعالمها،وذلك يمضي مع النسق العام لكتابات زيد دماج التي يبدو فيها التأثر بالتراث الشفاهي

([1]) ينظر: عائد خصباك، الخصوصية الموضوعية في الوا ية اليمنية ١٩٦٢-١٩٩٠م رسالة دكتوراه(مخطوطة) كلية الآداب،جامعة صنعاء، سنة١٩٩٨م، ص١٧٧.

–كما يسميه هشام علي – واضحا وتكون» اللذة والإمتاع هي الجانب الإبداعي في الكتابة عند زيد، لا يحرك زيد حكاياته ليخلق شخصيات من لحم ودم شبيهة بتلك التي تعيش معنا، إنه يهب الحكاية قدراً من الحلم والغرائبية أحيانا ومن هنا جاء اهتمامه بالتراث الشفاهي السردي » (١).

وإن كان الراوي قد مر بتجربة حقيقية في كونه أحد الرهائن لكن تصويره الفني لا يخلو من مبالغة كما لا يخلو من تأثر بثقافة شعبية لنموذج حياة القصور؛ ودينية تبدو في نموذج الأميرة التي تراو د فتاها عن نفسه قد شغفها حّباً كما تبدو في نساء القصر اللواتي لا هَمَّ لهّن إلا المتعة وإرسال الرسائل واستثارة الجند، وكل ذلك يضمه فضاء القصر الذي يحلق بانعزاله عن واقع الحياة وصوت الجماهير والشعب ليبدو عالماً يقترب من عوا لم قصور الحكايات وفضاءاتها.

والرواية عمل فني يعتمد على الخيال أكثر منه تجسيدًا للواقع، وللبردوني رأى نراه موافقاً في هذا الخصوص، وهو أن الرواية» لا تعبر بصدق فني عن المضمون الاجتماعي ولا عن تاريخ فترة الأربعينيات التي اختتمها مقتل الإمام يحيى في شباط ٤٨ والذي رمز له الروائي بانفلات الرهينة من يد الشريفة، فإنه يشي بتحرير الشعب من الإمام القتيل. وكان هذا الركام من الأحداث غير الحادثة لغياب خبرة الروائي بالقصر الملكي وبالشارع الشعبي معا »(٢) فالرهينة عمل فني فيه الكثير من البكارة والرصد لفضاء القصر لكنها لم تخرج عنه » فجعلت رؤية المؤلف قاصرةو حجبته عن الجماهير.. فهي تدور في الدهاليز والسراديب بعيداً عن الصراع اليومي.. وقد كان لهذا مردوده على رؤية المؤلف فافتقدت الرواية الجوهر الخالد، لتنتهي بالهروب من القصور نحو مستقبل مجهول.. »(٣).

وإذا ما انتقلنا إلى رواية أخرى هي» صنعاء مدينة مفتوحة «وجدنا القصر فيها لا يختلف عن قصر الرهينة، فهو قصر يمثل السلطة/ قصر العامل؛ الذي يدخله» علي البحَّار «ليقرأ القرآن لنساء الحاكم والعامل، فيمارس فيه الجنس مع زوجة الحاكم وهنا يبرز موضوع الجنس

---

(١) هشام علي: السرد والتاريخ في كتابات زيد مطيع دماج. صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر،ط١، ٢٠٠٠م، ص٨.

(٢) عبد الله البردوني: الثقافة والثورة في اليمن، دمشق،مطبعة الكاتب العربي، د.ط،١٩٩١م، ص ٢٣٢.

(٣) عبد الحميد إبراهيم: الرواية العربية والبحث عن شكل، مرجع سابق، ص١٥١.

مرة أخرى، فالمرأة فيه تنتمي إلى الطبقة الحاكمة أيضاً لذلك يبيح الراوي لنفسه أن يتعرض للنساء، وربما أحيانا بشيء من المبالغة إمعاناً في الإهانة أو بدافع من إنزال الطبقة الحاكمة إلى الحضيض وكأن ذلك هو ردُّ الفعل للكبت وإحساس المواطن بالظلم والتعبير العاجز عن المقاومة للسلطة؛ وكأنها اللغة التي يبرز بها المقهور والفقير سلطته على الحاكم والغني وهو يتساءل» ألا يتوحد الغني والفقير إلا في هذه الناحية فقط؟! «(ص ٦٥).

ويصف فضاء القصر من الخارج؛ فهو» كبير قديم كقلعة وعلى الباب عدد من الجنود العكفة ونوافذ المنزل مطلية كلها باللون الأبيض «كان المنزل جميلاً خاصة"المبرز"–وهو مكان الجلوس كالمنظرة التي وصفها الرهينة–« حيث الستائر الحريرية، والمفارش الفارسية معلقة على الجدران، وفرشت أرض»المبرز"بقطائف جميلة الصنع »(ص ٦٣)، وهو مختلف عن"المبرز"الذي كان فيه» زوجها العجوز ذو الستين خريفا »(ص ٦٣).

وثمة تعالق بين النصين:"الرهينة"و"صنعاء مدينة مفتوحة"، ربما من أثر قراءة دماج لعمل"محمد عبد الولى"، فالتأثر واضح يؤكده أن الفكرة في كلا العملين واحدة شابٌ يقتحم القصر ويعبث مع نسائه ويصف خصوصياته وذلك من خلال ثنائية الحاكم / والمحكوم، وتيمة أساسية هي الجنس. ويكون الجنس أبرز ما نتوقعه من نساء القصر، و بنفس الشبق الذي تراود به زوجة العزيز فتاها، تطلب زوجة العامل في"صنعاء مدينة مفتوحة"علي البحّار أن يقرأ عليها مقطع المراودة من سورة يوسف وذلك الاختيار له دلالاته، ولكن فنية الرواية وخيال كاتبها وتأثره بالموروث يتدخل في رسم المشهد وتوجيهه تلك الوجهة، وهو يعبر عن الحرمان والقهر الذي يشعر به المواطن البسيط في مقابل العز والسلطان» لا أستطيع أن أصف جمال البيت، كل شيء فيه مريح حتى النساء يا أصدقاء ... «وهكذا يخترق الكاتب فضاء القصر ليعبر عن الحرمان الذي تعيش فيه نساء السلطة وحاجتهن إلى الشباب، ولكن تظل صورة المرأة المسلوبة الشبيهة بالجارية هي المسيطرة، و الأقرب إلى صورتها في الحكايات الشعبية، وفيها أيضاً مبالغة من القاص تجعل من البحار"دونجوان"عصره حتى أصبح يتردد بعد ذلك على» كلا المنزلين، منزل العامل، ومنزل الحاكم وفي كليهما كان لي سرير دافئ وامرأة تمنحني ما أشاء »(ص٦٦).

وكذلك يبدو فضاء القصر في رواية ثالثة هي» طريق الغيوم «رمزا للسلطة والقمع، فهو

قصر كبير متربع في ركن المدينة،» مليء بالعساكر الذين يرددون الأناشيد بأصواتهم النكرة المزعجة وهي تزمجر قاصدة أن يسمعها السلطان القابع في أعماق قصره لا يعرف شيئاً عما يجري داخل القصر »(ص١٥).

ويغدو القصر فضاًء للقهر، وممارسة الظلم على المواطنين في نظام حكم السلاطين والمستعمرين في المناطق الجنوبية من اليمن، بقبضتهم الحديدية على أبناء البلد، والرواية محاولة لبيان أنواع التعسف والقهر؛ من خلال محاولات بطلها صالح في نشر الوعي بتنقله في المدن كداعية للتحرر وبما تمثله شخصيته من ذكاء وشهامة وقوة. وكيف أصبح مطلوباً من السلطة ومطارداً، وحين يأتي ليواجه الظلم بنفسه وبشكل فردي فإنه يخترق القصر بكل هيلمانه وجنوده ويدخل إليه متنكراً في ثياب القاضي. ويبدو الجنس والخيانة التي تمارسها أم السعد» مديرة القصر، ومدبرة شئون السلطان «مع رئيس الحرس هو المشهد الذي يصوره لنا الكاتب من الداخل وحين نكون في فضاء القصر –في العمق–لا نجد سوى تلك الصورة الشائهة والشبق المقيت. ويقوم صالح بطل الرواية بفعل ثوري من خلال قتله لأم السعد مع عشيقها الولهان؛ رئيس الحرس بقتلهما متلبسين بالعار والخيانة، ويغادر القصر بحذر شديد» وأطلق رجله مع الريح في تلك اللحظة بعد أن تحايل على حرس القصر وترك القصر منتصراً مكللاً بالنجاح.. وقف قليلاً بعيداً عن القصر.. لفت على القصر يودع فيه كل الحياة ومآسيها ليفتح لنفسه صفحة جديدة.. »(ص٢٥٥).

وهكذا فإن موضوع الجنس يرتبط بالقصور، وخاصة قصور الحكّام حيث لا نجد الرواية اليمنية تعرض إليه فيما عدا ذلك من نصوصها، وإنما تم توظيفه من هذه الزاوية حتى لا يصطدم الكاتب مع جمهوره المحافظ، ومع طبيعة الحياة العامة في مجتمع قَبِلّيٍ يُعدُّ الحديثَ عن المرأة والتعرض لها من العيب؛ وصورتها تظل محفوظة مصانة.

٢–مدفن في قصر:

هو مكان مرتبط بالقصر وبفضاء المدينة عموماً، يكتشف فيه الزمنتال بطل رواية » ركام وزهر «بتعاون مع السيدة لطيفة كنزاً من المال ومن المعلومات عن زوجها العجوز الذي

خلَّف لها كل ذلك الثراء. و تصور الرواية فضاء الكنز تحت الأرض، تماماً كما هو في القصص الشعبي، فضاء يكتنفه الغموض والعجائبية:» عادت لطيفة تجلس على طرف سريرها تفكر بالمكان الذي ستتجه إليه مع الزمنتال، وهي لا تشك بمقدرته، لكن ما يخيفها هو تلك الأماكن المهجورة، فكيفَّ لما يكون بئراً قديمة، أو مدفناً لحمير الملوك »(ص٤٧).

إذن فتلك المدفن هي مدفن حميرية قديمة عجيبة غامضة تقع في زاوية جانبية من دهليز القصر، تتجه إليها معه ليلاً في مخافته وهدوء» هبط إلى المدفن بعد أن أجهده فتح غطائه، وكان بإحدى يديه مصباح كهربائي صغير والأخرى تنزلق على الحبل الذي أوثق طرفه في حلقة حديدية متينة مثبتة في الجدار البازلتي، ولعل ذلك المكان كان مربطاً للخيل »(ص٥٠) ويستكشف طبيعة المكان ومحتوياته بعد أنْ ُ ينزل السيدة معه» فيجد ركاماً لصناديق خشبية كان بعضها قد تهشم.. وتحسسها وغيبوبة الحلم تدهمه؛ فيرفع واحدة بكل قُوَّته أمام وجهها، وهو يكاد ينفرط مثل الأكياس الأخرى المزدحمة بالريال(ماريا تريزا) وكانت عليها أرقام.. وكشفت عن محتويات الصناديق واحداً بعد الآخر، وكانت معبأة بسبائك ذهبية، وريالات ذهبية عثمانية وإنجليزية.. »(ص٥٠) ويؤكد الزمنتال لسيدته أن ذلك المكان ليس بئواً كما اعتقدت وإنما هو مدفن للحبوب لكنها تقول–وقد جعلها المكان تستعجله وهي مشغولة بإخراج سلسلة من المفاتيح مدسوسة في جيب قميصها–:» وما يهمنا ما كان في أحد الأيام، والآن سلط الضوء إلى هنا »(ص٥١).

وبدأت تفتح الصناديق الأبنوسية الصغيرة، بينما كان الزمنتال يستخرجها من بين ركام الألواح واحداً واحداً، ووقعت عيناه على دفتر أنيق صغير، كان عالقا بأحد الألواح المتناثرة وأخذه كي يتسلى.. فكان الدفتر أخطر من كمية المال والذهب المتراكم بين يديها في قاع بئر قديمة في حارة مجهولة من العاصمة ... »(ص٥٠).

وهنا تبدو حبكة القصص الشعبي القائمة على عنصر المصادفة، حيث يكتشف الزمنتال بالأقدار التي ساقته إلى ذلك المكان–تماماً كما تقود الصدف أبطال الحكايات الشعبية– يكتشف أن صاحب ذلك الدار والكنز و زوج السيدة لطيفة إنما هو عمه الذي باع منزل آبائه وأجداده في الريحانة، وهجر القرية وتركه للعجوز الحجامة كي ترعاه وتقوم بشئون تربيته، وتلك من العجائب والأقدار، ومن هنا يكون الكنز كما هو الحال في معظم حكايات القصص

الشعبي سبباً في رفعة البطل وانتقاله من حال إلى حال فبعد أن كان فقيراً منحوساً يعمل في بستان الدار يصبح أحد رجال الأعمال المهمين في العاصمة ووكيلاً للسيدة وذلك تماماً كما يحدث في"ألف ليلة وليلة"حين تقوم الكنوز» بدور تحقيق التعادل بين كفتي الميزان، ويصبح الصعلوك الفقير ملكاً يترضاه الملك القديم وحاشيته ولقد أراد القاص بهذا النوع من القصص أن يصور ابتسام الحظ المفاجئ في الحياة »[1] وهو نفس الحظ الذي يبتسم للزمنتال بعد النحس الذي ظل مخيماً عليه طوال حياته الأولى.

وثمة ملمح آخر يوحي بالتأثر بالموروثات الشعبية القصصية في رسم الموقف وهو أن الكنز عادة ما» يكون مرصوداً في قصص الليالي باسم شخص معين لا يفتح إلا له »[2]، وإن لم يصرح بذلك الراوي في» ركام وزهر»، لكن انتظار السيدة لطيفة للزمنتال وثقتها به وتوقيت نزولها إلى البئر معه يوحي بطريقة غير مباشرة بذلك الملمح.

ويتركان ذلك المكان ليرتبا أوضاعهما وحياتهما الجديدة وهو كخادم مطيع لسيدته لا يطمع فيها ولكنه يكتفي بما عرفه عن حقيقة نفسه وبما اكتشفه في ذلك الدفتر الصغير الخطير عن أمور الحارة، وأصل دار أبيه في قريته الريحانة:» قال–وهو يذهب معها للعودة من عالم العجائب السفلى–: سوف نترك كل شيء على حاله، لأنك بحاجة إلى معرفة نفسك من جديد، وترتيب أفكارك وأمورك فأنت سيدة ذكية.. »(ص٥٢)، ويكون ذلك المكان العجيب تحت الأرض نقطة اكتشاف كنزين: كنز من المال، وكنز من معرفة البطل بحقيقة ذاته وأصله، ومنه سيعود إلى القرية ليكمل عن طريق السؤال معرفته بدار أبي الريحانة، ويعيد بناءه بوحي من حماس الأطفال وهم يلعبون بساحة الدار ولكي يربط البناء الدرامي للرواية في تماسك الأحداث جعل الراوي الحافز ناتجاً عن الماضي وطريقًا للمستقبل، يعود البطل إلى قريته بعد أن كان شيئاً مذكوراً في المدينة ليرى الأطفال يلعبون بساحة داره المهجورة» ومن وحي الذكرى لطفولة كمثل طفولتهم، احتالت بابتكار اللعب تعويضاً عن المشاركة في اللعب؛ هاهم أطفال أقرانه يدعونه ليعيد بناء داره، ويلتزمون كالرجال بدلاً عن آبائهم، بالوقوف معه، فدار أبي الريحانة أمانة في

---

(١) سهير القلماوي:مرجع سابق، ص ١٥٣.

(٢) نفس المرجع، ص ١٥٢.

العنق ويجب أن تعود كما كانت ... »(ص٢٣٩).

٣-خرابة كانت قصراً:

تدور أحداث رواية"مجمع الشحاذين"، وتتحرك شخصياتها في فضاء المدينة أيضاً ولكنها تأخذ مكانا قصّيا في خلاء منعزل عن العمران متاخم للبحر-فتبدو كقلعة أو جزيرة-ومن السطور الأولى يضعنا الكاتب في عالم الحكاية معتمداً على الفضاء؛ حيث يصفه بقوله:» تدور أحداث هذه الرواية في مدينة الحديدة بين أطلال خرابة مهجورة أكل الزمان أطرافها، وهدم بعض ما قام من أعمدتها التي تبدو كقلاع تنتمي إلى عصر ما، تقوم على هضبة هرمية مرتفعة كالتل، تتناثر حولها الصخور كالقبور، باختصار مظهرها بجملته يبعث على الخوف ويثير في النفس الريبة والشعور بالوحشة والانقباض ».(ص٣).

الكاتب يهيئنا منذ البداية-ومن خلال رسمه لطبوغرافية المكان-حتى نستشعر عالماً غريباً موحشاً سنعيش مع أبطاله في معرفة ما يدور فيه لنماذج من البشر تعيش على هامش الحياة لكنها تحمل روحاً إنسانية في كلِّ حكاية من حكايات شخصياتها. وعالم الخرابة صورة مصغرة لما يدور في عالم المدينة خصوصاً والحياة عموماً، فيه الظالم والمظلوم، الفيلسوف والجاهل، الطفل والكبير، الأحلام والأحزان، وكل ذلك يدور في فضاء تعددت حوله الحكايات والتعليلات لكي يكسب المكان بعداً خرافياً وقصصياً، فتلك الخرابة-كما يقول فريق من الناس-:» كانت يوماً قصراً منيفا عامراً بالمسرة تقطنه عائلة ثرية، تتكون من أب وأم وابنة صغيرة هي وحيدة أبويها، وعزؤهما في عدم إنجاب ذرية سواها. وكان الأبوان يغدقان على وحيدتهما الحب والرعاية والحنان حتى إذا اختطفتها يد الموت منهما فجأة خيمت الوحشة واللوعة على القصر، وغرقت مباهجه ومسراته في ظلمة لا تنقشع ووحشة لا تزول، فلم ير الأبوان المنكوبان بدّاً من الهجرة منه تخلصاً من ذكرى ابنتهما التي كانت تضفي عليه روحا من الفكاهة والمرح... »(ص ٣) هذا أحد التعليلات وهو كما نلاحظ تعليل إنساني يحمل حكاية في زمن ما، عن هذا المكان، وثمة تعليل أخر خرافي يجعل تلك الخرابة في الأصل» بيتا مسكوناً بالأشباح والأرواح الأمر الذي دفع قاطنيه في الأخير إلى مغادرته تحسباً لتلك الأشباح، فاحتله عندئذٍ لفيف من الشحاذين والمتشردين والعجزة. واستأثروا به، كمأوى لهم لاذوا به إنقاذا لهم من التشرد والضياع.. ولأنهم يطمحون إلى تسمية مميزة وشرعية تآخيهم فيه، فقد أطلقوا

عليه(مجمع الشحاذين) »(ص٤).

ويبدو سكان ذلك المكان–الذي يطل على ضفاف البحر ويكون عرضة مكشوفة للأمواج والرياح، وأحيانا للفيضانات التي تغمره من جميع جوانبه–«كأنهم نموذج من أهل الكهف وسكان القبور »(ص٤). ويمكن لنا تصور ذلك التشبيه للمكان/ الكهف والقبر ولسكانه معاً بما يحمله كل ذلك من دلالة وإيحاء لما أراد الكاتب منذ البداية أن نتصوره معتمداً على الفضاء الذي ساعده على تشكيل الحدث والشخصيات معًا.

فضاء القرية

وكما كان القصر وما يتبعه نموذجاً لفضاء المدينة، فإن فضاء القرية يجسده الخطاب الروائي في فضاءات متعددة في الوديان والهضاب لكن الجبل بقامته الشاهقة يبدو أبرز تلك الفضاءات ربما لطبيعة اليمن وقراها التي تحتضنها الجبال، وسنقوم برصد فضاء الجبل في الرواية، وكذلك ما يرتبط به من فضاءات أصغر مثل الكهوف والمغارات والآبار، فيما يلي من الصفحات.

١–الجبل:

لليمن طبيعة جغرافية خاصة، فهي في معظمها جبال شاهقة وهضاب مرتفعة، والجبل في حياة اليمني يمثل فضاءه الذي يتحرك فيه ويكيف نفسه على العيش في قمته وسفوحه لذا فقد جعل في الجبل مزارعه ومدرجاته وشق فيها طرقه ومسالكه، ومهد فيه سبل حياته، ولم تبتعد الرواية كثيراً في وصفها وتمثلها لهذا الفضاء في حياة أبطالها فهم يتحركون في الريف عموماً وينتقلون في جباله ووديانه ومزارعه، وقد اهتمت الرواية اليمنية كثيراً في سردهاو وصفها مظاهر الطبيعةو تركيز ها على الحديث عن الجبال في صفحات كثيرة، وحتى العنوان الذي يشكل عتبة النص الأولى نجد الجبل–كدال–حاضراً في عناوين بعض الروايات مثل"عذراء الجبل"،"ربيع الجبال"،"مرتفعات ردفان"، وكثير من الروايات وإن لم تنص على فضاء الجبل من عنوانها فإن أحداثها تدور في فضائه وفضاء القرية عموماً، ومنها الروايات التالية:"القرية التي تحلم"،"قرية البتول"،"طريق الغيوم"،"هموم الجد قوسم"،"صنعاء مدينة مفتوحة"...وغيرها.

وهكذا نجد أن الجبل يمثل فضاء للحكاية، وهو في رواية"ربيع الجبال"أهم معلم يميز تحركات البطل، ويمثل المكان الذي يرمز للشموخ والإباء، ومنه يكون الدفاع عن المبادئ والثورة، وفيه يكون الاستشهاد، وفيه يقبر البطل في نهاية المطاف، وقبل ذلك هو المكان الذي استشعر فيه"حزام سيف طربوش"أهمية الفداء من خلال الحكايات التي استمع إليها في القرية عن حكيم قرية الجنات وكيف ألقى بنفسه من قمة الجبل لإنقاذ أبناء قريته؟!

وكثيراً ما وقف السرد في رواية"ربيع الجبال"عند الحديث عن الجبل وخاصة عن جبل"نقم"الذي يحتضن العاصمة صنعاء» والذي كانت الشمس قد ارتفعت على قمته، والشارع مغسول بالمطر والإضاءة، صنعاء هذه المدينة القائمة منذ الأزل، مبانيها القديمة المتقنة الزخارف ومآذنها الموازية للجبال »(ص ١٤).

وللجبل في رواية"ربيع الجبال"دلالة خاصة في حياة بطلها حزام، فمنه منطلقه وحياته، وإليه مستقره ومماته، فصورته تسترعي الانتباه ولها رنين خاص، وملمح مهم؛ فحزام ينطلق إلى غربته من الجبل في قريته» هناك حيث الأقدام المستقرة كقوائم الطيور. من هناك ومن عند تلك النقطة، ومن عند ذلك المفترق صفق حزام أجنحته قبل خمس وثلاثين سنة بعد"العدينية"ومنذ"الدودحية"، حلم هو الآخر ببيت على قمة الجبل مدهون بالجص الأبيض، يتلاعب بأعين الرجال والبنات على حد سواء »(ص٧٧).

وتكون رحلته في بلاد الغرب فلا يستقر في ذهنه سوى أغنية تذكر الجبل وتكون أشبه بالنبوءة عن المصير الذي سيلقاه حزام، فكثيراً ما ردد لصديقه الراوي» هذه الأغنية لأحد شعراء السريالية في أوروبا تقول الأغنية:-ماتت الغايات على سفح جبل/ وطواها الليل بكل سكينة/ عندما فكر معتوه بنفخ العاصفة/عند الغروب ما كان لها أثر ». كان يرددها المتدينون الفرنسيون أثناء احتلال الألمان لباريس، حفظتها عن ظهر قلب »(ص ٥٢).

ويبرز الجبل بإلحاح في أكثر من موطن في الرواية، وحتى حين يسرد لنا الراوي حكاية فيلم شاهده في إحدى دور السينما منذ زمنٍ، لا يصف لنا من مشاهده إلاَّ المشهد المتعلق بالجبل» وَفَدَ بطل الفيلم بقبعة تكساسية إلى ذلك الجبل الأصم مع ثلة من أصحابه من الهنود الحمر، والأمريكيين البيض الوافدين، وراحوا يقرعون الجبل بمعاولهم، لكن الجبل غضب عليهم بصخرة من جوانبه، فحطَّم رؤوس بعضهم، ونجا البعض الآخر، ومع ذلك لم ييأس البقية فغيروا

طريقتهم مع الجبل ».

وهكذا يكون للجبل في رواية"ربيع الجبال"دلالة خاصة ليس لكونه الفضاء الذي تلو ر فيه معظم الأحداث حسب ولكن لأنه يمثل معنى خاصاً حين يصبح رمزاً لليمن عموماً وموقف أبنائها في الدفاع عن مبادئ الثورة والتضحية بالنفس من أجلها وعليه يسقطون شهداء، وحزام بطل الرواية» دفنوه مع زملائه الشهداء تحت جبل النهدين حيث سقطوا هناك »(ص ١٠٩).

٢-الكهف

الكهف فضاء إحدى القصص العجائبية المذكورة في القرآن الكريم والمعروفة بقصة أهل الكهف، وهي من القصص التي تثير الخيال، وتستوقف القاص، وقد امتاح منها كثير من الكتاب واستلهموها. وتختلف رؤى الرواة في جعل فضاء الكهف واحداً من الفضاءات التي يتحرك فيها أبطالهم ولو كان ذلك بصورة جزئية ومحدودة، ففي رواية» صنعاء مدينة مفتوحة «نجد الكهف فضاءً لحكاية حب ولقاء بين بطل الرواية نعمان وإحدى النساء التي تركها زوجها واغترب لمدة طويلة، فنشأت بينهما علاقة تطورت مع مرور الأيام. وكان الكهف محطة اللقاء، وأصبح يقضي معظم نهاره معها في كهف في بطن الجبل» واستمرت علاقتنا؛ نتقابل كل يوم، ونتحدث. وأخيراً كان ذلك الكهف مكان لقائنا، وتمتعنا بالحياة »(ص٢٣). وتسقط الأمطار غزيرة على دار تلك المرأة فيقع عليها ويتهدم، فتموت، ويظل نعمان حاملاً لذكراها ويذهب باستمرار» إلى ذلك الكهف الذي ذُقْتُ فيه أروع أنواع المتعة.. أذرف فيه الدموع »(ص٢٣).

وفي رواية» طريق الغيوم «نجد الكهف ملاذاً لصالح الذي اختبأ فيه في رحلة هروبه من السلطة،وفي الكهف كانت حكايته مع الجنية في حلمه الطويل-الذي سبق لنا الحديث عنه-، وكان فضاء الكهف-على ضيقه وامتلائه بالحشرات والثعابين في الواقع، وبالجنيات في الحلم- أوسع له من خارجه حيث تترصده العيون، وتتابعه في كل مكان يصل إليه» في الناحية الثانية من الجبل رقد إنسان ضال تعبان من طول السير على الجبل وصل وهو يلهث إلى كهف صغير داخل الجبل، ودخله ورقد على الأرض دون خوف أن يكشفه أحد.. »(ص١٠١).

وأما رواية"مشاهد طويلة من الحكاية"فإن الكهف يمثل فضاء تلك الحكاية الرمزية مع

الراعي وبعيره الهائج الذي يطارده، فيفر منه، ويلوذ بالكهف تفادياً لهجومه، فيقع في مأزق مُركّب حين يجد بالداخل ثعباناً وأسدًا...، وقد وقفنا في الفصل الأول على الحديث عنها، وعن رمزية تلك الحكاية. وبذلك يكون الكهف فضاًء: لحكاية حب، وحكاية حلم، وحكاية رمزية، بحسب رؤية كل رواية على حدة.

٣-البئر الحميرية:

والبئر فضاء يرتبط في الموروث بحكاية يوسف عليه السلام وكيف ألقاه إخوته فيها كما هو معروف في القصة المذكورة في القرآن الكريم[١]، ذلك الفضاء يوظّف في الرواية اليمنية بشكل جزئي، وذلك في رواية» ركام وزهر »، فنجد البئر التي في سفح أحد الجبال في قرية الزمنتال تُمثّل فضاًء لحدث عجائبي-كما مر بنا-ولا يخلو فضاء تلك البئر من تصوير خرافي، كما هو شأن كثير من الفضاءات المظلمة، والعميقة في الموروث الشعبي، حيث تصوّر كثير من تلك الأماكن بأنها مواطن للأشباح، فهي مسكونة ولا أحد يجرؤ على الاقتراب منها أو الولوج إليها، وكذلك البئر في"قرية السمنحار"، فهي كما تقول أم الخير» نعرف كلنا أن البئر مسكونة، فهي بئر حِمْيَرِّية، ومهما احتاج الناس للماء فإنهم لا يردونها.. »(ص٣٩).

وإذا كانت البئر في قصة يوسف» يسكنها يوسف حيّاً، ويخرج منها بحبل أُلْقِي إليه، فإن بئر الزمنتال تسكن فيها جثة ألقيت فيها، ويكتنفها طابع من العجائبية حيث تتحول إلى مخلوق عجيب وينزل إليها الزمنتال:» ليتعرَّف على غريمه المسجون، فربط نفسه إلى حَبْلٍ موصول إلى شجرة"الطِّنب"وسقط مع الحبل في جوف البئر »(ص٣٨) ليجدها وقد تحولت بذيل، ولها زعانف، ووجه آدمي، وكل ذلك من وحي المكان المسكون كما تصفه أم الخير، ولكن ذلك الفضاء يحمل طابعاً قصصياً، ويكون فضاًء لحكاية عجائبية كما رأينا.

وهكذا وجدنا كيف مثلت الو اية فضاء القرية من خلال فضاء الجبل وهو فضاء واسع وكبير، ووجدنا الانتقال فيه من الكل(الجبل) إلى الجزء(الكهف،و البئر) تماماً كما وجدنا نفس الآلية في تمثيل فضاء المدينة وتحديداً فضاء القصر ورأينا الانتقال فيه من الكل(القصر) إلى الجزء(المدفن في أحد القصور) ومن المأهول(القصر) إلى المهجور(الخرابة) التي كانت قصرًا.

---

(١) القرآن الكريم: سورة يوسف الآيات: ١٠-٢٠.

وقبل الانتهاء من هذا الفصل نود أن نعرض إلى نقطة ترتبط بالفضاء واتصاله بجو الحكايات واستحضارها، وسنقف عند فضائين يمثل كل منهما عالماً خاصّاً يستدعي الحكايات ويكون مسرحها المفضل الأول: هو المقهى في فضاء المدينة. والآخر: هو محلات السمر في فضاء القرية.

ففي الأول تصف لنا رواية» الميناء القديم «اهتمام بطلها» البحوه سليمان «بالحضور إلى المقهى والاستماع إلى الحكواتي، وكيف يستعد نفسياً قبل الحضور؟ وكيف يهرع إلى المقهى كلما أحسَّ بالشوق إلى السماع؟؛ وهو يفضل الاستماع إلى حكاية الأميرة شمس الدين، وقد اشتهر بين أهالي الحارة بحبه لها» وفي اليوم الذي يأتي فيه إلى المقهى، ورياح البخور تنتشر حوله يدرك الحكواتي أن البحوه سليمان قد جاء طالباً أميرته »(ص٤٧).

وتهتم الرواية بوصف لحظة انطلاق الحكواتي في حديثه وكلماته» وبدأت الخيوط الأولى من الحكاية، وكانت الوجوه مشدودة إلى حيث يجلس الحكواتي، إلى حركته، إلى الكلمة التي تنساب لينة أو عسرة وإلى وجهه، وهو يحاكي الكلمة، وإلى يديه وهي تعبر عن ماضي الكلمة ونبوءات المستقبل فيها، لا أحد يعلم من أين يغرف حكواتي حارة البحر حكاياته الغو يبة؟ »(ص٤٨).

كما تهتم بوصف حال المستمعين واهتمامهم وتفضيلهم لبعض الحكايات عن بعض » فهم ينقسمون في المقهى إلى مؤيد لبطولات"عنترة"، ومتحمس لأعمال"الهلالي"، وثمة بعض ثالث يجيد الاستماع إلى رحلات"سيف بن ذي يزن"، خاصة تلك الرحلة التي تتحدث عن أرض واق الواق »(ص٤٧).

أما فضاء القرية فإن فيها من يقوم بالحكي ولكن في فناءاتها أو محلات السمر أو في ساحات المساجد، وتصف رواية» ربيع الجبال »-أيضا-مشهد انطلاق الحكاية واهتمام المستمعين:» وجوه صغيرة وكبيرة لرجال ونساء وصبية في قلب هذه الساحة، تنضح بالعرق، وكلها مشهرة في وجه البجلي صامته كأنه الحشر الأكبر، ووجه البجلي جاد كأنه يعلن القيامة:» إنها قدرة الله وعدالة السماء، أعيننا تتعلق بفمه أكثر وتتلقف القول الفصل ... »(ص٦٧).

ونفس المشهد يتكرر عندما تروي المرأة أيضاً في جوٍّ مُعَدٍّ لسماع الحكايات» انتظمت الفوانيس مع كؤوس القهوة على الطاولة الخشبية.. و التمعت جمرات النار في الموقد على براد الشاي وجمنة القهوة، واشتعل الدفء في الوجوه كما يجب بعد أن امتلأت الكؤوس، وشربنا القهوة، فتحت خالة حزام فمها بعد أن تسمّرت العيون فيها ... »(ص٨٦).

ويعود بطل الرواية» حزام «إلى القرية، ويطيب له المقام فيها لفترة من الزمن، ويدعو صديقه إلى مغادرة المدينة واللحاق به لأن كل شيء في القرية ما زال من عناصر الطبيعة، ففيها» الهدوء والليل والحكايات واللبن الطازج »(ص٩٠). وهناك» يجد مع الليل والسمر وجمان القهوة والحكايات ما لا يجده في صدأ وغبار المدينة »(ص٥٨).

ويصف الراوي اهتمام بطله بالقصص والحكايات وتفاعله معها، فهو في القرية على هضبة معلقة بين الأرض والسماء» ... يشرب القهوة أو يستمع إلى قصة الفارس عنترة بن شداد أو أبي زيد الهلالي، أوورُيقَة الحنّاء، أو الُجْجُوف أو غيرها، فيضحك كطفل عندما يتخطى البطل المآزق. وتنحدر من عينية الدموع عندما تلم بالبطل الملمات ..."(ص٦٣).

وهكذا يكون لفضاءات محددة في القرية علاقة بالحكي والاستماع إليه، وله خصوصية محببة لدى أبناء القرية، إذ يمثل عالمهم الخاص الجميل الذي يقضون فيه أطيب أوقاتهم وأحلاها؛ ففي قرية ساحلية هي فضاء رواية"هموم الجد قوسم"يكون للنساء عالمهن وأماكن اجتماعهن كما للرجال عالمهم كذلك» في محلات السمر أو في المساجد أو في فناءات القرية حيث يلتقون بعد مضغ وريقات القات لمواصلة السمر والترفيه عن النفس؛ البعض يحكي خوارق للأولياء والأنبياء والصالحين، والبعض الآخر يحكي عن الجن والمردة، وحكاياتهم مع سيدنا سليمان ومولانا الإمام ... »(ص٢١).

الفصل الرابع

التفاعل النصي بين الرواية والمــوروث

أبعاد التنظير

التفاعل النصي*: Transtextualité

يعد الباحثون والنقاد محاولة جيرار جينت Gerard Genette في وضع قواعد تعريفية للعلاقات بين النصوص من أكثر المحاولات دقة على مستوى الضبط العلمي والمنهجي، وقد حاول جينت أن يضع مجموعة من التعريفات لهذه العلاقات تستنفذ كل الطرائق التي يتعالق بها نص مع نص آخر، وذلك منذ كتب كتابه: مدخل إلى النص الجامع ١٩٧٩م(Introduction âl'architexte) الذي تناول فيه هذه التعريفات بشكل عام، ثم أعاد بلورتها في كتابه"أطراس"Palimpsestes ١٩٨٢م.

ويهتم جينت بالتفاعل النصي أكثر من اهتمامه بالنص وتعريفاته، ويمضي–كما سنرى–في تحديد مفاهيم مشروعه النقدي، ووضع تسميات خاصة لكل عناصره، وذلك في قوله:» لا يعنيني النص إلا من حيث» تعاليه النصي «معرفة كل ما يضعه في علاقة –ظاهرة أو خفية–مع نصوص أخرى. أسمي ذلك» التعالي النصي «وأدرج ضمنه» التناصّ «بالمعنى المحدد والكلاسيكي–(منذ جوليا كريستيفا)–بمعنى الحضور الحرفي.. لنص ضمن آخر = الشاهد، بمعنى الاستدعاء الصريح لنص معروض ومُبْعَدٍ في نفس الوقت. بواسطة علامات التنصيص، وهو أبرز مثال لهذا الضرب من الوظائف الذي يتضمن ضروباً عديدة أخرى، أضع كذلك تحت هذه التسمية التي تفرض نفسها(على منوال» لغة/ لغة محمولة ») نسميه»النصية اَلبَعْدية «العلاقة العابرة للنصوص التي تربط شرح نص بالنص الذي يشرحه = كل نقاد الأدب منذ قرون، ينتجون نصاً بَعْدِيًّا دون أن يعلموا... أضع في التعالي النصي كذلك، ضروباً أخرى من

* ترجم هذا المصطلح بأكثر من ترجمة منها: التعالي النصي، التعدي النصي، عبر النصية...، ونؤثر هنا استعمال التفاعل النصي، وذلك لأن معنى التعالي–وإن كان قد استعمله جينت، إلا أنه قد يوحي ببعض الدلالات التي لا نضمنها لمعنى التفاعل الذي ربما يكون أعمق في حمل المعنى المراد، والإيحاء به بشكل سليم، وهو ما لا يتضح في مصطلح التعدي، وعبر النصية أيضاً.

العلاقات، من أهمها في ما اعتقد – علاقات المحاكاة والتحويل، التي يمكن للمعارضة والمحاكاة الساخرة أن تعطيا عنها فكرة أو بالأحرى فكرتين شديدتي الاختلاف، رغم أنهما متداخلتان أو مميزتان بصورة غير دقيقة. –سأسميها–لأني لم أجد تسمية أفضل–«النصية المصاحبة، ... أضع فيه أخيراً علاقة التضمّن، تلك التي تربط كل نص إلى مختلف أنماط الخطاب التي يتعلق بها، هنا تأتي الأجناس وتحديداتها التي لمحناها سابقًا= المضمونية الصيغية، الشكلية(وأخرى؟) لُيسَّم ذلك–مثلما هو بديهي–النص الجامع، والنصية الجامعة أو ببساطة» النسيج الجامع ». »([1]).

وهكذا ومن خلال النص السابق نلاحظ كيف أن جينت قد وضع مفاهيم عمله محددةً وواضحة منذ البداية، وكيف أنه في جوهر عمله يقصد تلك الطريقة التي يهرب بها نصٌّ من ذاته، ويتجه إلى شيء آخر قد يكون أحد النصوص، بهذا المعنى لا يصبح مفهوم التفاعل النصي أو التعالي ذا حمولة غيبية، بل يعني به جينت–فيما يوضح أنور المرتجى–« التجاوز والتخطي لنص في اتجاه نص آخر »([2]). وبعبارة أخرى يبحث جينت عن كل ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، ويندرج تحت مصطلح التفاعل النصي ومفهومه خمسة أنواع حَدَّدَها جينت إجمالًا–كما رأينا–ونفصلها فيما يلي' مع توضيح أبعاد التفاعل النصي الأخرى من خلال أقسامه، وأشكاله ومستوياته.

أولًا: أنواع التفاعل النصي:

١–النصوص المصاحبة(المابين نصية Paratextualité)

ويعنى بها ما يعقده النص من حوار بينه وبين العناصر التي يقوم عليها، مثل العناوين الرئيسية، والفرعية، والتقديم، والإهداء، والهوامش والتعليقات، ومسودات العمل قبل دفعه إلى الطبع، والتي قد تتغير في طبعات الكتاب، كما يدخل فيها أيضاً الحوارات، والندوات التي تدور حول النص–إذن–فهي بنية نصية قد تكون شعراً أو نثرًا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة.

([1]) جيرار جينت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: عبد العزيز شبيل، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٩م، ص٧٠،٧١.

([2]) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٨٧م. ص٥٦.

٢–التناص: Intertextualité

ونّبسُط الحديث هنا عن التناص لأهميته في أنواع التفاعل النصي من ناحية،ولما سنعتمد عليه فيما بعد في تحليلنا للنصوص الروائية من ناحية أخرى، في محاولة لرسم صورة عامة عن التناص.

هناك اتفاق كبير لدى الباحثين على أن مصطلح التناص ظهر للمرة الأولى على يد الباحثة البلغارية"جوليا كريستيفا Julia kristeva"وقد ظهر التناص في عدة أبحاث لها كتبت بين عامي: ١٩٦٦، ١٩٦٧م. وصدرت في مجلتي» تيل كيل–Tel Quel – «و» كريتيك Critique «وأعيد نشرها في كتابيها» سيميوتيك Semiotike «و"نص الرواية Letexte Duroman «وأيضاً في مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine عن شعرية دوستويفسكي Du Stoyvsky.

وتعد جوليا كِ يستيفا أول من صاغ هذا المصطلح ومنحه مدلولاً محددًا. هذا المدلول هو أبعد ما يكون عن فكرة تأثر الكاتب بغيره من الكُتَّاب أو فكرة مصادر العمل الأدبي بمعناه التقليدي، وأقرب ما يكون إلى مكونات النسق النصي نفسه، حيث يغدو التناص بمثابة تحول لنسق أو أكثر من أنساق العلامة إلى نسق أو أنساق أخرى، وعلى نحو يغدو معه مفهوم المصطلح نفسه بمثابة نقطة تحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية(١).

ويشير المصطلح إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص، فيؤكد مفهومه، عدم انغلاق النص على نفسه، وانفتاحه على غيره من النصوص.

و النص عند كريستيفا» هو خاصية الإنتاجية من حيث هي نص، فالنص عندها فضاء تتقاطع فيه نصوص عديدة، إنه ينبني مثل فسيفساء من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر »(٢).

وتعرف كريستيفا النص بأنه» جهاز عبر لغوي Trans linguistic يعيد توزيع نظام

---

(١) ينظر: جابر عصفور: تعريف بالمصطلحات الأساسية: ملحق بكتاب أديث كريزويل: عصر البنيوية ترجمة: جابر عصفور،القاهرة،الكويت، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٣م، ص٣٩٢.

(٢) عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة: الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ط١، ١٩٩١م، ص ٦٠.

اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعني:

أ-أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع(صادمة، بنّاءة)، ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب-أنه ترحال للنصوص، وتداخل نصيٌّ، ففي فضاء نص معين تتقاطع، وتتنامى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى »[1].

وإذا كان النص-كما تراه كريستيفا-يعيد توزيع اللغة، وهو الفضاء الذي تقع فيه عمليه إعادة توزيعها،» فإن إحدى الطرق التي يتم بها هدم اللغة، هي مبادلة النصوص أو شذرات النصوص التي وجدت، أو ما زالت توجد، حول النص الذي اندرجت فيه، إذ إن كل نص هو - بالضرورة-نص متداخل في أنحائه نصوص أخرى، في مستويات متغيرة وأشكال نتعرفها أو لا نتعرفها على الإطلاق، هذه النصوص هي نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة الراهنة »[2].

فكل نص هو نسيج من خيوط قديمة؛ إذ إن في النص» أجزاء من المصطلحات وصيغاً وأنماطاً من الإيقاع وشذرات من الكلام الاجتماعي وغير ذلك تدخل فيه وتوزع توزيعاً جديداً، فدائماً هناك كلام قبل النص وحوله »[3].

ويبدو أن مصطلح التناص واحد من تلك المصطلحات التي تعرضت-وما تزال-للتحولات، وتعدد التعريفات والسياقات والانتقادات، مما يجعل دارس التناص أمام إشكالية تحديد هذا المصطلح المراوغ-تحديداً نهائياً-فلا يتحدد مفهومه إلا إذا أخذنا في الاعتبار السياقات المختلفة التي أفرزت هذا المصطلح وتشعب دلالاته حسبها. ولعلَّ أبسط تعريفات التناص-كما تذهب إلى ذلك إحدى الباحثات-« هو تلك العلاقات التي تنشأ بين نص أدبي

---

(1) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال، ط٢، ١٩٩٧م، ص٢١.

(2) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ص٢٨.

(3) نفس المرجع ص٢٧، نقلاً عن بارت: نظرية النص،ترجمة: منجي الشملي، وعبد الله صوله، ومحمد القاضي حوليات الجامعة التونسية، كلية الأداب والعلوم الإنسانية، العدد ٢٧، ١٩٨٨م، ص٨٩.

وغيره من النصوص »[1].

وهو لاشك تعريف بسيط إلى حد الاختزال-كما تعترف الباحثة-يشير إلى ظاهرة العلائق بين النصوص أكثر مما يشير إلى مصطلح التناص بكل ما يتطلبه المصطلح من دقة ووضوح واكتمال.

ويعده باحث آخر مصطلحاً سيمولوجيًّا(تشريحيًّا) أخذ به السيميولوجيون مثل:"بارت"، و"جينت"و"كريستيفا"و"ريفاتير"، وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات signs تشير إلى إشارات أُخر، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة، والفنان يكتب ويرسم لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص، لذا فإن النص المتداخل هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يع[2].

وهو الأمر ذاته الذي يؤكد عليه"جريماس J. Greimas"في كتابه المشترك عن السيموطيقا مؤصلا عودة مصطلح التناص إلى الباحث الروسي"باختين"أول من استعمله فأثار اهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الإجراءات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تتضمنه.و التي يمكن أن تمثل تحولا منهجيا في نظرية التأثيرات، لكن عدم الدقة في تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك في منهجه وتطبيقه، ولعل عبارة"مارلو"التي يقول فيها: إن العمل الفني لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان، وإنما من أعمال أخرى، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التي تعتمد في الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة، لكنها تحمل في طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر، مهما كانت التحولات التي تجرى عليها[3].

وحول التناص وعلاقته بالموروث، فإن فكرة كريستيفا التي نفت وجود نص خال من مداخلات نصوص أخرى عليه، وقالت عن ذلك: إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية

([1]) فاطمة قنديل: التناص في شعر السبعينيات، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩م، ص ٢٩.

([2]) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م. ص٣٢٥.

([3]) ينظر: صلاح فضل: شفرات النص: القاهرة،الهيئة العامة لقصور الثقافة،(كتابات نقدية ٨٥) فبراير ١٩٩٩م، نقلا عن: A.J. Greimas. J. Caurtes Semiotica. Trad. Madrid, 1981. Pag 227-228.

من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب، وتحويل لنصوص أخرى، يذكرنا بقوة بفكرة رولان بارت عن(النص الجماعي)، ومن خلال هذه المفهومات تتأكد فكرة جماعية اللغة ومعها جماعية النص، وتداخل النصوص فيما بينها فيما يتشكل منه ما نسميه بالموروث. وفي ذلك إعادة للوحدة بين المنشئ والمتلقي في استقبال النص وفي تفسيره[1]. وشجرة نسب النص هي شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا، والموروث يبرز في حالة تهيج، وكل نص هو حتماً نص متداخل Intertext.[2]

ويؤمن بعض المنظرين–كما يقول ديفيد لودج «-David Lodge بأن التناص هو الحالة الفطرية للأدب، وأن كل النصوص تحاك من نسيج نصوص أخرى علم مؤلفوها بذلك أم لم يعلموا »[3] وأصبح من المؤكد الآن أن التناص ليس غير إدراج التراث في النص، وإدراج النص في التراث في إطار المفهوم العام للموروث،« فالنص الذي يستعيد التاريخ ليس غير رجع لنصوص تراثية أخرى، يتحاور معها، ويحاورها ويعيد استنطاقها، خلال الوعي التراثي في نسيج جديد، يصل منه الكاتب إلى توليد بنى جديدة »[4].

والتناص كممارسة يبرز لنا عبره قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، وهو ما يؤكد استثمار الموروث، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال» امتلاء خلفية الكاتب النصية؛ بما تراكم قبله من تجارب نصية، وقدرته على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم »[5].

وفيما يتعلق بأنواع التناص يذهب النقاد إلى أن هناك نوعين أساسيين كبيرين من التناص هما:

١-المحاكاة الساخرة(النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

---

(١) عبد الله الغذامي مرجع سابق، ص٣٢٦.

(٢) Leitch, V.B:Deconstructive Criticism,Columbia University press, New York,1983,p.59.

(٣) ديفيد لودج: الفن الروائي: ترجمة: ماهر البطوطي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٢م، ص١١٤.

(٤) مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٩م، ص ٩٧.

(٥) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص١١.

٢-المحاكاة المقتدية(المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص[١].

ولسنا هنا بصدد التقييم بقدر ما يهمنا طرح المفهوم في إطاره العام، وكذلك فإن النظر إلى الأمر يكون في نسبية ثقافية بحسب الرؤية للأسلاف بمنظور التقديس والاحترام فتكون المعارضة. أو بمنظور عدم الثقة والتهكم-نتيجة لما تعرضت له الجماعات من الهزات التاريخية العنيفة-فتكون السخرية والنظر إلى التراث بمناهج نقدية، وبمناقضة لما كان عليه الأسلاف.

وفي موروثنا الثقافي النقدي يعد أهم الأشكال التي يتخذها التفاعل بين النصوص والتي حظيت بالدراسة الموسعة لدى علماء البلاغة والنقد العربي القدامى هو المعارضات الشعرية والسرقات والاقتباس والتضمين[٢]...

ويرى الباحثون في تقييم ذلك أن العلاقة لديهم بين النصوص» قد انحصرت في بُعدٍ واحدٍ هو المشابهة، وهو البعد الذي يؤكد فكرة السرقات، والذي يؤدي بدوره إلى أن تصبح علاقة النص اللاحق بالسابق علاقة تبادل دائرية، داخل نسق مغلق، وهو ما يتنافى ومفهوم التناص في النظريات الحديثة من حيث هو تحويل لنسق علامي إلى نسق آخر بكل ما يحمله التحويل من مشابهة واختلاف وإنتاج مدلولات أو منطوقات مختلفة »[٣].

ويتفق الدارسون على أن التناص لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية، ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته،» فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضًا»[٤].

ولم يبق التناص مقتصراً على الثقافة النقدية الغربية-منذ صرحت به كرستيفا في أواسط الستينيات ثم تناوله عدد من كبار النقاد وطوروه بأبحاثهم وتحليلاتهم-بل دخل ثقافتنا النقدية

---

(١) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٨٦م، ص ١٢١.

(٢) ينظر: إلهام أبو غزاله، على خليل أحمد: مدخل إلى علم لغة النص، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب(الألف كتاب الثاني) ط٢، ١٩٩٩م، ص ٢٣٨.

(٣) جابر عصفور: ما بين الإحياء والتناص، جريدة الحياة، لندن، العدد ١٢٢٧٨، ٧ أكتوبر ١٩٩٦م، ص ١٣.

(٤) محمد مفتاح: مرجع سابق، ص١٢٣.

العربيـة وتلقتـه بكثـير مـن الترحيـب والانبهـار، وخصصـت لـه مجلـة ألـف المصـرية في منتصـف الثمانينيـات عـدداً تحـت عنـوان:»التنـاص: تفاعليـة النصـوص »[1] سـاهـم فيـه صبري حـافظ[2]، وسامية محرز[3]، والروائي جمال الغيطاني[4].

كما نجد سيزا قاسم-في مقام آخر-تتحدث عن» التضمين «كمقابل للتعاليات النصية عند جينت في دراسة لها حول» المفارقة في القص العربي المعاصر »([5].

ولعلَّ من أهم الدراسات التطبيقية في هذا الإطار هي دراسة محمد مفتاح» تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، والتي يقدم فيها محاولة لتعريف النص والتناص بمختلف أنماطه نظرّياً، ويمارس ذلك من خلال التطبيق على قصيدة ابن عبدون[6]. وكذلك دراسة فاطمة قنديل» التناص في شعر السبعينيات »، ودراسة أحمد مجاهد:» أشكال التناص الشعري «دراسة في توظيف الشخصيات التراثية» آليات استدعائها-مساحاتها النصية-تقنيات توظيفها «لدى ثلاثة من أبرز الشعراء المصريين هم: صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وأمل دنقل، وذلك من خلال المنهج البنائي المدعم ببعض الإجراءات السيميولوجية والأسلوبية[7]. وفي الرواية يأتي كتاب حسن محمد حماد» تداخل النصوص في الرواية العربية ».

٣-النصوص الشارحة(الميتانصية) Metatextualité:

ويُقصد به علاقة النص بالنصوص التي تحلله، أي النصوص النقدية الشارحة لهذا النص، فهي-إذن-تأخذ بعداً نقدياً محضاً في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل.

٤-التوالد النصي:(النصية اللاحقة) Hypertextualité:

ويعنى به كل عملية توليدية لنص ما لاحق Hypertext من نص سابق Hypotext عن

([1]) مجلة ألف: العدد الرابع، ربيع ١٩٨٤م.

([2]) في مقال بعنوان: التناص وإشاريات العمل الأدبي، ص٧-٣٢.

([3]) في مقال بعنوان: المفارقة عند جيمز جويس، وأميل حبيبي، ص٣٣-٥٤.

([4]) مقابلة معه بعنوان: جدلية التناص، ص ٧١-٨٢.

([5]) سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد٢، العدد٢، ١٩٨٢م، ص ١٤٣-١٥١.

([6]) محمد مفتاح: مرجع سابق.

([7]) ينظر: أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٨م، ص٧.

طريق تحويل كبير يتم فيه بطريقة مباشرة؛ حيث إن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة. ولقد اهتم جينت بهذا النمط من أنماط التداخل النصي اهتماماً خاصاً. بل جعله همه الأساس في كتابه» أطراس Palimpsestes ».

٥-المعمارية النصية(جامع النص) L'architextualité.

ويعني بها جينت هذه الإشارة التي يضعها النص على غلافه ليحدد لقارئه» أفق توقع «جنس النص، هل هو شعر أم رواية؟

وعلى الرغم من أن جينت في تحديده هذا يكاد يضع لنا حدوداً جامعة مانعة للعلائق بين النصوص، كما يرى بعض الباحثين إلا أن هذا التحديد له مخاطره، أيضاً، التي قد توقع الباحثين في مزالق الرصد حينما لا يستطيعون إدراك تلك التداخلات التي يمكن أن نراها في النصوص لهذه التقسيمات، ولقد كان جينت نفسه متنبهاً إلى مزالق هذا التصنيف فنراه يشير إلى تداخل هذه العلاقات في الموضوع الواحد، فقد يكون بالعنوان-وهو يرجع إلى المابين نصية-تناص مع نص آخر، وقد يفسر الكاتب عمله في حوار له فيصبح هذا الحوار الذي ينتمي إلى المابين نصية نصاً شارحًا[١].

ثانياً: أقسام التفاعل النصي:

وللتفاعل النصي في علاقته كنص مع غيره من النصوص قسمان هما: النص(كبنية نصية بين أيدينا قابلة للقراءة والتحليل)، والمتفاعل النصي أو المتفاعلات النصية وهي البنيات النصية التي يستوعبها النص ويتفاعل معها، وهذه المتفاعلات يمكن ترتيبها بحسب هيمنتها في المتن من حيث طبيعتها الخطابية أو النوعية[٢].

وسنقف في تطبيقنا على النصوص الروائية على المتفاعلات النصية القصصية في بعدها الأسطوري، والديني، والشعبي.

---

(١) ينظر:وليد الخشاب:دراسات في تعدي النص، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة(الكتاب الأول)، د.ت، ص ٢٨.

(٢) ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي؛ النص والسياق، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠١م، ص١٠٦.

ثالثًا: أشكال التفاعل النصي:

وينقسم إلى ثلاثة أشكال هي:

١-التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغوياً، وأسلوبياً ونوعيًا.

٢-التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتّاب عصره سواء كانت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية.

٣-التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

رابعًا: مستويات التفاعل النصي:

للتفاعل النصي مستويان: عام وخاص، أو أفقي وعمودي، فالمستوى الأول التفاعل النصي العام تتداخل بنياته أو تتفاعل أفقياً على مستوى البنية ككل أي أننا لا نصبح أمام بنيات نصية جزئية، ولكن أمام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخياً وبنيوياً، لكنهما تتداخلان على مستوى عام بمعنى أننا نجد بنية النص الروائي عموماً تتفاعل مع بنية نصية كبرى.

وفي المستوى الثاني الخاص: يحدث التداخل جزئياً، حيث يحصل تفاعل بنية جزئية في العمل الروائي مع بنيات جزئية سابقة.

من خلال هذا التصور النظري للتفاعل النصي كما وضعه جيرار جينت، وكما تناوله أحد النقاد العرب في تطبيقه على عدد من النصوص الروائية العربية[1]. سنحاول تطبيق هذه النظرية أو الإجراء المنهجي بدورنا على الخطاب الروائي اليمني لما وجدنا فيه من ملاءمة يمكننا من خلاله احتواء مادة الدراسة، وتصنيفها، وتوضيح تفاعلها مع غيرها من النصوص الموروثة في إطار الجانب القصصي خصوصاً (الأسطوري، الديني، الشعبي) بعد حديثنا في الفصول السابقة

(1) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص، والسياق) تناول فيها خمسة نصوص هي: الزيني بركات لجمال الغيطاني، وعودة الطائر إلى البحر لحليم بركات، أنت منذ اليوم، لتيسير سبول، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لاميل حبيبي، الزمن الموحش لحيدر حيدر.

عن العناصر الرئيسة في الرواية وعلاقة كل عنصر منها بالموروث.

أفق التطبيق

أولاً: أقسام التفاعل النصي:

قبل الحديث عن الأنواع نتحدث هنا عن أقسام التفاعل النصي–مخالفين الترتيب النظري قليلاً–لأننا نعتقد أنَّ في ذلك رسماً عامّاً لخطوطٍ عريضة في بيان أنواع المتفاعلات التي سندرسها تفصيلاً فيما بعد عند الحديث عن الأنواع وتحديدا في التناص.

و في أقسام التفاعل النصي نجد قسمين كبيرين هما: النص(المدونة الروائية)، الذي بين أيدينا، والمتفاعلات النصية، وهي البنيات النصية السابقة للنص، سواء كانت جزئية أم كلية، والتي يستوعبها النص الروائي ويتفاعل معها. وما دمنا في بحثنا هذا قد حددنا دراستنا وقصرناها على الجانب القصصي الموروث فإننا سنقف عند تلك المتفاعلات القصصية فقط دون سائر المتفاعلات الأخرى التي احتوتها النصوص(تاريخية، وأدبية، وثقافية، وغيرها)، والمتفاعلات القصصية سوف نقسمها إلى ثلاثة أقسام على النحو التالي:

١-المتفاعلات الأسطورية:

وهي النصوص والإشارات إلى الأسماء الأسطورية التي وردت في الخطاب الروائي. فمنها ما يحيل إلى الأسطورة بشيء من التفصيل والتوظيف كما رأينا في أسطورة فأر سد مأرب في رواية"مأساة واق الواق"(ص١٢٢–١٢٨). وأسطورة أوديس وبينيلوب في رواية"ربيع الجبال"(ص ٨٨،٨٤)، وكذلك الإشارة إلى ما جاء في الأساطير من أن الأرض مستقرة على قرن الثور. كما في روايتي:"هموم الجد قوسم"(ص١٦٦)، و"ربيع الجبال"(ص٢٦). ومنها ما يكتفي بالإشارة إلى اسم الأسطورة أو أحد عناصرها، كما نجد ذلك في ذكر أوديب في رواية"شيزان"(ص٦١) و"ربيع الجبال"(ص٣٦)، وسيزيف في"ربيع الجبال"(ص٢٦)، و"إنه

جسدي"(ص١٤٩)، وبرومثيوس في"إنه جسدي"(ص١٨٢)، وفينوس في نفس الرواية أيضًا(ص٣١) وغيرها، ولكنها تشير فقط إلى الأسماء التي تحيل بدورها إلى الأساطير دون زيادة أو توظيف.

٢-المتفاعلات الدينية:

ويمكن تقسيمها إلى مصدرين: مصادر دينية يهودية، وأخرى إسلامية وهي الأكثر، فالإحالة إلى المصدر الأول نجدها في الحديث عن قصة التكوين كما جاءت بنصها في العهد القديم، في رواية عذراء الجبل(ص١١١).

والإحالة إلى المصدر الآخر نجد منها: قصة الخلق وحوار الله عزو جل مع الملائكة بشأن خلق آدم في رواية"مأساة واق الواق"(ص١٢٩)، ثم قصة آدم وهبوطه إلى الأرض في رواية"هموم الجد قوسم"(ص١٨١) و"زهرة البن"(ص٣١)، وقصة هابيل وقابيل في"سعيد"(ص٢٠١) و"الملكة المغدورة"(ص١١٠،٩٣)، وقصة الطوفان في"زهرة البن"(ص٦٦)، وقصة نوح مع ابنه في"مأساة واق الواق"(ص٢٤٢)، والحديث عن قوم عاد وثمود ولوط في"زهرة البن"(ص٦٦)، وقصة أصحاب الكهف في"زهرة البن"(ص١١٨) و"أضبارة جمهورية الانتفاخ"(الحلقة ١٤) وقصة يوسف في خمس روايات: هي:"سعيد"(ص١٨٩، ٢٠٢، ٢٠١)، و"عذراء الجبل"(ص١٠٠، ١٣١، ٢٠٦، ١٣٢)، و"مرتفعات ردفان"(ص١٦٩)، و"الرهينة"(ص١٠٥)، و"صنعاء مدينة مفتوحة"(ص٦٥)، والإشارة إلى قصة سليمان و بلقيس في روايتي"الملكة المغدورة"(ص٢٥)، و"إنه جسدي"(ص٢٢٥).

٣-المتفاعلات الشعبية:

وتنقسم إلى أربعة أقسام من البنى القصصية هي:

(أ) القصص الخرافية:

ومنها قصة صالح مع الجنية في الغار، في"طريق الغيوم"(ص١٠٢-١١٢)، والإشارة إلى قصة الجرجوف في"ربيع الجبال"(ص٤٨) وقصص المسخ والتحويل في"ربيع الجبال"(ص٩٣)، و"هموم الجد قوسم"(ص٢٤،٢٣) وقصص الاختطاف إلى جزر الجن، ودخول عالمهم في رواية"الصمصام"(ص٨٥-٨٧)، و"مجمع الشحاذين"(ص٧٨-٨٠)، و"أضبارة جمهورية

الانتفاخ"(الحلقة ٩)، وحكايات التزاوج بين الجن والإنس، في"شيزان"(ص٥، ٥٨، ٦)، والإشارة إلى قمقم سليمان الذي يتفجر بالعفاريت الصغيرة. في"زهرة البن"(ص٦٣).

(ب) قصص الحيوانات:

ومنها قصة الجمل الحقود وصاحبة في"الملكة المغدورة"(ص٢٠، ١٩)، وقصة البعير الهائج والراعي في"مشاهد طويلة من الحكاية"(ص٥٩، ١٦٩، ١٢٢).

(ج) القصص الشعبية الواقعية:

ونعني بها ما لا يحتوي على عنصر الخرافة أو العجائبية لكنه مما صاغته الثقافة الشعبية من قصصٍ؛ أبطالها من الناس العاديين الذين يعبرون عن مواقف معينة في المجتمع أو يمثلون قيماً في الموروث الشعبي. ومن تلك القصص قصة» بشيبه ولا بكل الشباب »(ص٦٤)، وقصة » الدودحية »(ص١٨) وقصة« وريقة الحناء »(ص٦٣) وقصة» جليد أبو حمار »(ص٨٧)، في"ربيع الجبال"، وقصة« سيف القائل «في"إنه جسدي"(ص١٠٩).

(د) قصص الأولياء:

منها قصة الزيلعي مع العيدروس في"سعيد"(ص٢١٦) وكذلك قصة العيدروس مع أحد تجار البصرة(ص٢١٧)، والحديث عن المهدي المنتظر وكراماته والمعجزات التي سيأتي بها في الرواية نفسها(ص٢١٣)، وتأتي قصص وكرامات الولي» سي أمكوفيه «وإنقاذه للصيادين في رواية"هموم الجد قوسم"(ص٢١، ٢٢).

ثانياً: أنواع التفاعل النصي:

١-النصوص المصاحبة(المابين نصية):

ما يعقده النص من حوار وتفاعل بينه وبين العناصر التي يقوم عليها مثل العناوين الرئيسية والفرعية، والتقديم، والاستهلال والإهداء وغيرها مما اهتم به النقد الحديث يفتح للناقد آفاقاً في

فهم النص، ومما يشكل أيضا عتبات للولوج إلى تحليله.

وفي الخطاب الروائي نجد النصوص المصاحبة في عدد من الروايات، لكننا سنقف عند أربع منها فقط، لما نجد فيها من إحالة إلى الموروثات الشعبية بمعنى أنها تفتح مجالاً للربط والتفاعل بين النصوص الروائية والنصوص المصاحبة فيما يتعلق بالموروثات.

-في رواية"مجمع الشحاذين"نجد الكاتب يستهل روايته بتوطئة(ص٤،٣) يحدد فيها المكان الذي ستدور فيه أحداث روايته، وهو بذلك النص المصاحب يرسم أفق التوقع للقارئ حين يمنح ذلك المكان جواً من الغموض من ناحية، ويضعه في عالم الحكايات والأقاويل المختلفة من ناحية أخرى. فالأحداث تدور في» أطلال خرابة مهجورة أكل الزمان أطرافها، وهدّم بعض ما قام من أعمدتها التي تبدو كقلاع تنتمي إلى عصر ما... وتوغل في خلاء منعزل عن العمران، متاخم للبحر فتبدو كقلعة أو جزيرة «وهو بذلك يهيِّئ القارئ لتقبل الأحداث الغريبة من شخصيات الرواية، فالفضاء يدل على ساكنيه، ويضعنا في عالم الحكايات» تعدد حولها التعليلات والحكايات، قال فريق من الناس إنها – أي الخرابة–كانت يوماً قصراً منيفاً عامراً بالمسرة تقطنه عائلة ثرية ... «ويحكي حكايتهم، وقال فريق آخر:» إنها كانت بيتاً مسكوناً بالأشباح والأرواح الأمر الذي دفع قاطنيه في الأخير إلى مغادرته ... »(ص٤) هذه التوطئة تضع القارئ منذ البداية في عالم الرواية، وتحيله إلى جوها القصصي من خلال الفضاء، والحكايات التي تدور حوله، ومن هنا كان للنص المصاحب القدرة على التفاعل مع نص الرواية والانسجام مع بنيته.

-وفي"الرهينة": نجد النص المصاحب الذي تذيل به الرواية–وهو في الأصل تقديم لكتاب في جريدة الذي تتبناه منظمة اليونسكو، وهي الطبعة التي اعتمدنا عليها في تحليلنا–نجد ذلك النص يحيل بدوره إلى فضاء الرواية، ويرسم أفق التلقي للقارئ عن جو الحكايات، وقصور الخرافة العربية،» حيث النساء والجواري والغلمان والحرس المفتونون بالأسرار والملوك المؤطرون بالحجاب،والحواشي،والشعراء المدّاحون في قصر الإمام اليمني كاشفاً خباياه متسللاً إلى دهاليزه ... أهميتها–الرهينة–أنها تخرج من خزائن الذاكرة العربية في بلد عربي هو اليمن »(ص١٦٨،١٦٧)، وهو ما ينسجم أيضاً مع بناء الرواية كما مرَّ بنا.

-أما"ربيع الجبال"فيستهلها الكاتب» بكلمة «لعل أبرز ما فيها–بعد تحديد زمن الرواية

بفترة حصار السبعين يوماً-هو إشارته إلى شخصية البطل التي يكسبها صفة شعبية تتمثل في لغتها البسيطة القريبة-بحد قوله-من روح الشعب» فقد تركت له قدراً من الحرية الانسيابية اللغوية في كلماته وجمله ورواياته معتقداً في قرارة نفسي أن ما من شيء يفسد العمل الفني والجمالي كتلك التنطعات اللغوية القاموسية ... »(ص٣)، هذا التنويه عن لغة البطل في هذا النص المصاحب يحيل إلى جو شعبي ومرويات قصصية وعبارات تمتلئ بها الرواية، ويتوافق مع بنائها العام.

-وفي"الصمصام"استهلال بأهزوجة شعبية حضرمية تأخذ صفحة مستقلة هي أول ما يواجه القارئ من النص بعد العنوان، هذا الاستهلال من الشعر الشعبي يقول:

« بو مسلم قال بالناظور خايل ساعيه نتخت من زنجبار
فوقها شُبَّان يحسبون التاليهْ يشربون الحلو قار*(ص٤)

نلاحظ أن هذا الاستهلال-كنص مصاحب-لا يبتعد عن بناء الرواية من حيث الإشارة إلى لغتها اللغة الشعبية الخاصة بالسواحل، ومتابعة السفن في انطلاقها من المواني، ورسوّها بما تحمله من صيادين من الشباب الأشدَّاء العارفين بشؤون البحر. وجو الرواية عموماً مشبع بالأهازيج والحكايات الخرافية التي تدور في عالم الصيادين.

٢-التناص:

التناص كما نستخلصه من الدراسات النقدية،وكما نستنتجه في عملنا هذا نعني به نوعين:

-تناص التحويل: وهو الذي يوظّف توظيفاً معارضاً، لغرض إنتاج دلالة جديدة باستخدام نص سابق لإسقاطه على واقع لاحق-حالي-وتحميله بدلالات جديدة.

-تناص التضمين: وهو الذي يوظّف لتأكيد المعنى أو توضيحه في السياق، ويأخذ بعد المماثلة أو الاقتداء، وله مستويان-إن صح لنا هذا التصنيف-المستوى الأول بسيط: ويشير التناص فيه إلى العنوان أو أحد عناصر القصة فقط ولا يتجاوز ذلك، معتمداً على أفق المتلقي

* بو:أبو،خايل: راقب ونظر.، نتخت: انطلقت.، زنجبار: مدينة ساحلية، الحلو قار: الحلو مر؛كناية عن شدتهم وتحملهم كل صروف الزمن.

وخلفيته الثقافية.

والمستوى الآخر: مركب يتجاوز الإشارة ليتفاعل مع القصة شخصياتٍ وأحداثاً وكأنه يعيد روايتها. وفيما يبدو قد يتشابه التناص المركب مع تناص التحويل في هذه النقطة، ولكنه يختلف عنه في الغرض. فتناصّ التحويل يتغيًّا إنتاج دلالة جديدة يُحمّل بها ذلك التناص عن قصد الكاتب، في حين يكتفي تناص التضمين المركب برواية القصة أو شخصياتها أو حدث منها، لغرض الاستشهاد، أو ما سماه النقاد العرب قديمًا(الاقتباس) لإثراء النص.

وسنرصد هنا ما جاء من التناص في الخطاب الروائي فيما يتعلق بموضوعنا وهو التناص القصصي خصوصاً، وذلك أن أنواع التناص الأخرى كثيرة في الخطاب الروائي؛ نصوص مختلفة(دينية، وشعرية-فصيحة وعامية-، ونثرية، وتاريخية وغيرها). تبدو معها النصوص نسيجاً فسيفسآئيًا-بحسب كِرِ يستيفا-وقد يحتاج تتبع كل أنواع التناص، وأشكاله إلى دراسة مستقلة، ليست من شأننا في هذا المقام. وسنكتفي هنا ببيان التناص في محاور ثلاثة:-

أ-تناص الموروث الأسطوري.

ب-تناص الموروث الديني.

ج-تناص الموروث الشعبي. ونتناولها بالتفصيل فيما يلي:

(أ) تناص الموروث الأسطوري:

ورد في الخطاب الروائي بنوعيه: تناص التضمين-بسيط ومركب-، وتناص التحويل، ومن النوع الأول: تناص التضمين البسيط، ما نجد من إشارة إلى أسماء بعض الأساطير الإغريقية مثل: أسطورة سيزيف(١)، وبرومثيوس(٢)، وفينوس(٣)، وأوديب(٤)، ولكنّها لم تتجاوز ذلك إلى بعث الأسطورة أو الاستفادة من دلالاتها على نحو أعمق، وثمة إشارة إلى حصان طروادة في رواية»الملكة المغدورة «على أنها مما كان يسمعه حشوان من حكايات الجدات(الرواية ص١٥٥)

(١) رواية ربيع الجبال(ص٢٦)، وإنه جسدي(ص ١٤٩).

(٢) إنه جسدي(ص ١٨٢).

(٣) نفس المصدر،(ص٣١).

(٤) شيزان(ص ٦١)، وربيع الجبال(ص ٣٦).

لكنها جميعاً لا تتجاوز مجرد ذكر الأسماء الأسطورية.

وأما الأساطير العربية فنجد منها في رواية ربيع الجبال: أسطورة الغول:» الذي خطف العروسة الصغيرة من زوجها الشاب ليلة الزفاف، وذهب بها إلى جزيرة تحيط بها سبعة جبال وسبعة بحور، وقد عيل صبر الفتاة على الغول، فراحت تراقب أطراف البحار في النهار، والغول نائم لعلَّ السندباد الذي نفاه الإله في الرحلة التائهة يسبقه من أطراف البحار دخان مركبه... وجاء السندباد من الأطراف بعد أن سال دم الفتاة؛ يملأ بحور الجزيرة يسبقه من الأطراف خيط دخان مركبه، جاء على هيئة ملاك فأخذها وأعادها إلى زوجها الشاب دون أن تروح منها البكارة »(ص ٨٧).

ومن خلال النص-الذي أوردناه كاملًا-نجد تداخل الأساطير مع القصص الشعبي لدى الكاتب كتداخلها في الوجدان الشعبي، ولكن الشاهد هنا هو أن الأسطورة تذوب في الحكاية الشعبية فلا يبقى منها سوى الاسم، وأسطورة الغول العربية ليست إلا أسطورة الجرجوف في الموروث اليمني، ويسمى أيضاً الطاهش وهو مخلوق خرافي له صفات الغول.

ومن أساطير الآلهة اليمنية القديمة، ورد ذكر الإله» المقة «وهو إله سبأ الأعظم» إله القمر، ومنه جاء اسم الملكة بلقيس كما يذكر أن من اسمه تواترت تسمية مكة المكرمة»[1]. وكذلك الإله عثتر، ويعرف أيضًا» بأم عثت، أو أم عثر، وهو إله سماوي في جنوب الجزيرة، ومنها الآلهة المعبودة بمنبج اسمها عتر غتيس»[2]. الإشارتان عن المقة وعثتر وردتا في رواية"إنه جسدي"، على سبيل النداء والاستغاثة، حين رأت سُكَّيَنةُ نبتتها تذبل وتكاد تموت.» أيها المقة، بل أيها العثتر العظيم، يا إله المياه والقمح، يا إله سبأ وذي ريدان، يا إله الآلهة كلها بحاشدها وبكيلها بالسوس والجراد لا أريد أن أموت أيها الإله الطيب، أيها الإله المسكين، أيها الإله اللعين ... »(ص٤٧). هذه الإشارة ترد ضمن استطراد في لغة الرواية القائمة على الاستدعاء والتكثيف في معظم بنائها الفني.

---

(1) شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٨٢م، ص ١٢٦.

(2) حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٨م، ص ١٦١.

وأمّا تناص التضمين المركب: فنجده في رواية"ربيع الجبال": في الحديث عن أسطورة"قرن الثور"الذي يحمل الكرة الأرضية» فالأرض تدور على ما يقال على قرن ثور، وهذا الثور يهز قرنه في السنة أربع مرات وفي الدهر مرة، ولكن تفوق هزة الدهر كل هزات السنين.. ».(ص٣٦)، ونفس الأسطورة تسجلها رواية"هموم الجد قوسم"، فالناس في القرية» يؤمنون بأن الحياة هامدة وجامدة، وأنها لن تتحول أو تتبدل مهما طرأ عليها من جديد، وأن المفاهيم هي هي لن تتغير أو تتبدل، بل لقد قالوا بأن الأرض لا تدور حول نفسها، وأن ذلك هراء، وأنها مستقرة على قرن ثور،و أن الزلازل حين تحدث في الأرض، ما هي إلاّ من جرّاء أن ذلك الثور يقوم بنقلها من قرن إلى آخر حين يشعر بالتعب.. »(ص١٦٦).

كما تُلَمِّح إلى ذلك أيضاً رواية"زهرة البن"باقتضاب شديد» تعلم أحمد اللعبة بسرعة، كلهم يدخلون عند الرئيس إلا هو: كلٌّ يدعي أن الكرة الأرضية متوقفة على قرنه*»(ص٣٢٠).

ونلاحظ من خلال النصوص أنها تُضَمِّن الأسطورة كما هي متداولة شعّبياً، الثور الذي يحمل الكرة الأرضية على قرنه، وإذا تعب نقلها إلى القرن الآخر، وبذلك تحدث الزلازل، وهو تفسير أسطوري لظاهرة طبيعية يتوارثها الناس من عصور سحيقة، وتلك الأسطورة ترصدها الرواية هنا مسبوقة بالفعل» يقال، ولقد قالوا «وذلك يجعلها منطلقة في فضاء القول الموروث في الوجدان، والمعارف الشعبية. ولها أصل وامتداد في الأساطير القديمة، فهي تشبه إلى حد ما أسطورة أطلس الواردة في الميثيولوجيا الإغريقية."فأطلس Atlas"هو» ابن جايت، وتروي الأساطير عنه أنه انضم لحزب التيتانيين ضد جوبيتير، فحكم عليه جو بيتير بعد انتصاره أن يظل الدهر كله حاملاً الأرض على عاتقه »[1]. لعل هذا هو جوهر الأسطورة، ولكن من أين جاء

---

* ما تزال مثل هذه التصورات تتردد في التعبيرات الشعبية المعاصرة في اليمن إذا ما رأوا مهموماً قالوا: « ما لك شايل الدنيا على قرنك»، وإذا ما دعوا على شخص بمصيبة قالوا:"على قرنك". وفي ذلك تجسيد وتمثل للأسطورة فيما يبدو.

([1]) علي عبد الواحد وافي: غرائب النظم والتقاليد والعادات: القاهرة، نهضة مصر، ط١، فبراير ٢٠٠٠م، ص٣٦.

وينظر: عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور يقول: «وشبيه بهذا التصور ما نجده في الأساطير على اختلاف الشعوب التي تعتقد فيها أن الأرض يحملها إنسان والمثال على ذلك ما نجده في الأدب اليوناني من أن أطلس إنما يحمل العالم على كتفيه » ص٣٨.

الناس بالثور، يبدو أن ذلك يعود إلى موروث ميثيولوجي لدى العرب توارثوه عن ديانات سابقة يهودية وغيرها، تتعلق بقصة الخلق وبدايات تكوين العالم، وقد ذكرته كتب التفسير وقصص الأنبياء، ومن ذلك أننا نجد أثراً يو ى عن ابن عباس أنه قال:» إن الأرضين على ظهر النون، والنون على بحر، ورأسه وذنبه يلتقيان تحت العرش والبحر على صخرة خضراء، خضرة السماء منها، وهي الصخرة، التي ذكر الله في قصة لقمان ﴿ فتكن في صخرة أو في السموات أو في الأرض ﴾ [لقمان:١٦] والصخرة على قرن ثور، والثور على الثرى، وما تحت الثرى لا يعلمه إلا الله عز وجل، وذلك الثور فاتح فاه، فإذا جعل الله عز وجل البحار بحراً واحداً سالت في جوف ذلك الثور، فإذا وقعت في جوفه يبست»[١]. وقريب منه ما نجده في كتاب قصص الأنبياء للكسائي، ولكن الثور لديه يختلف، وهو يروي تلك المتوالية من الخلق» ... ثم لم يكن للصخرة قرار فخلق الله ثوراً عظيماً له أربعون ألف رأس... وأمره الله أن يحمل الصخرة فحملها على ظهره وعلى قرونه.. ثم لم يكن لقدمي الثور قرار، فخلق الله له حوتاً عظيماً لا يقدر أحد أن ينظر إليه لعظمته وكثرة أعينه... فأمره الله أن يكون قراره تحت الثور ففعل.. »[٢].

أما النوع الآخر من التناص، وهو تناص التحويل الذي يقوم على توليد دلالات جديدة في توظيف الأسطورة، فنجده في رواية"مأساة واق الواق"من خلال أسطورة"فأر سد مأرب"، وكيف وظفها الكاتب بدلالات جديدة، أصبح الفأر فيها رمزاً لكل عناصر الشر والتخريب عبر تاريخ اليمن وأسقطها على واقع سياسي واجتماعي معاصر، كما سبق ووقفنا لديها.

ورواية"ربيع الجبال"في تناصَّها مع أسطورة"أوديس وبينيلوب"حيث جعلت الأسطورة خلفية شفافة لا تكاد ترى إلاّ من خلال خيوط الشبه الذي نلحظه بين شخصية حزام بطل الرواية المحارب، والمهاجر الذي يجوب الآفاق ليعود فيحرر صنعاء من حصارها، ويموت شهيداً دونها، كما يعود أوديس ليحرر بينيلوب من حصار الُخطَّاب لها، ونجد بينيلوب المنتظرة ماثلة في شخصية» فاطمة المقرعية «منذ أربعين سنة لعودة زوجها المهاجر اليمني، والذي تنسج له

---

(١) القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، بيروت، دار الفكر، د. ط. ١٩٩٨م: المجلد السادس، الجزء ١١/ص٩٠.

(٢) ينظر: الكسائي(محمد بن عبد الله): قصص الأنبياء. طبعة إيزنبرغ، بريل ليدن، ١٩٣٣م. ص١٠،١١، وينظر: محمد عجينه: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، بيروت، دار الفارابي، ط١، ١٩٩٤م «كيوثا» الثور الأسطوري حامل الأرض. ص ٢٩٥.

أغانيها في كل مساء دون يأس من عودته.

(ب) تناص الموروث الديني:

ويأتي في الخطاب الروائي بنوعيه–أيضًا–التضمين–وهو الأكثر–والتحويل وهو نادر. ومن النوع الأول: تناص التضمين البسيط ما يحيل إلى القصة الدينية من خلال نص قرآني مقتبس، أو نص ديني، أو مفردة أو تشبيه يستدعي القصة، وسواء كان ذلك التناص بألفاظه التي وردت في المتناص أم بمعناه.

ومن ذلك ما نجده في رواية"مأساة واق الواق"–وهي من أكثر الروايات اقتباساً وتضميناً للنصوص القرآنية، نظراً لثقافة كاتبها الدينية من ناحية، ولبنائها في مستواه العام المتأثر بالبنية النصية الدينية من ناحية أخرى–ففيها من الاستشهاد بالآيات القرآنية التي تحيل إلى قصص ديني ما يلي:

–قصة داود وسليمان، و قصة سليمان و الملكة بلقيس، يستشهد بها الشيخ"سعدان"في مقصورته(ص٤٠).

–قصة الخلق وحوار الملائكة مع الله عز وجل عند خلقه لآدم، واعتراضهم على من سيفسد في الأرض، ويسفك الدماء، يستشهد بها الملاك وهو يحمل روح"العزي محمود"(ص٤٤)، ويستشهد بها"عزرائيل"في النار(ص١٢٩).

–قصة إبراهيم والنمرود، يستشهد بها العزي محمود، مؤكداً أن من يعطي الحاكم حق الحياة والموت فإنه يؤلهه دون أن يشعر كما فعل النمرود(ص١٥٨).

–قصة نوح وابنه، يستشهد بها الإمام الهادي منكراً أن يكون الطاغي يا جنّاه من أهله.

« إنه ليس من أهلي إنه عمل غير صالح »(ص١٩٧)، ويستشهد بها"الإمام علي بن أبي طالب"في موضع آخر من الرواية مؤكداً الفكرة نفسها(ص٢٤٢).

–قصة امرأة نوح وامرأة لوط، وامرأة فرعون، ويستشهد بها الإمام علي–أيضًا–في حديثه عن الصلة بالنسب« كيف لا تنفع صاحبها» فإذا تجرأ الظالم وافتخر بنسبه إليّ فافحموه »(ص٢٤٣).

وفي رواية"عذراء الجبل"يورد الكاتب نصاً من الكتاب المقدس(العهد القديم) يحيل إلى قصة الخلق والتكوين، يقول الراوي:» ذكر في العهد القديم من الكتاب المقدس في الإصحاح الأول من سفر التكوين أنه» في اليوم الخامس من أيام الله فاضت المياه على الأرض زحافات ذات نفس حية، وطار طير فوق الأرض، فخلق الله التنانين العظام، وكل ذوات الأنفس الحية الدبابة التي فاضت بها المياه كأجناسها، وكل طائر ذي جناح كجنسه.. «وجاء أنه في اليوم السادس ... إلخ »(ص١١١). وهكذا يضمن النص حرفّيًا[١]، ولا يوظفه في أكثر من الاقتباس الذي يحيل إلى قصة الخلق ويأتي في الرواية كشاهد يتذكره قاسم حين يأكل جرادتين، فيستلذ بهما، ثم يشعر بالندم، ويعاتب نفسه على فعل ذلك، لكنه يتذكر أن الأمر سنة الله في الكون منذ خلق الله الأرض، ويستدل بما جاء في الكتاب المقدس.

أما الإشارة إلى القصة من خلال"دال"أو"مفردة"فنجدها في رواية"ربيع الجبال"، فمفردة»الجنتين «بما تحمله من مدلول مكثف تحيل إلى قصة حضارة كاملة، وردت في القرآن الكريم ﴿ فبدلناهم بجنتيهم جنتين ... الآية ﴾ [سبأ:١٧]. ترد تلك المفردة على لسان بطل الرواية حزام في حواره مع صديقه الراوي:» ولكن أرضنا أرض الجنتين؛ انتفض، الجنتين شيء مضي، ولكن الأمل كما قلت: إن الدفة في أيدينا »(ص١٨). وفي ذلك كما نعرف إشارة إلى قصة سبأ وحضارتها التي ورد تفصيلها في القرآن الكريم[٢].

وفي"مأساة واق الواق"، تستدعي مفردة» عجوز «التي وردت في الرواية عن أم آل أبي دينا حين ينادي أحدهم بأن العجوز قد جاءت. فتقول:».. عجوز؟! ماذا تقول؟ أتشتم الجنة أفي الجنة عجائز؟ ... »(ص١٦٤). تستدعي تلك المفردة قصة وردت في كتب الحديث النبوي،تروى عن عائشة، أن النبي ﷺ أتته عجوز من الأنصار، فقالت: يا رسول الله؛ ادع الله أن يدخلني الجنة، فقال نبي الله :ﷺ»إن الجنة لا تدخلها عجوز، فذهب نبي الله فصلى، ثم رجع إلى عائشة: فقالت عائشة: لقد لقيتُ من كلمتك مشقة وشدة، فقال رسول الله – «-ﷺ

---

(١) ينظر: الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين، الإصحاح الأول، مزمور ١: ١٩-٢٩، القاهرة، دار الكتاب المقدس بمصر، ط٢، ١٩٩٩م. ص١.

(٢) سورة سبأ: الآيات ١٥-٢٢، وسورة النمل الآيات: ٢٠-٤٤.

إن ذلك كذلك، إن الله إذا أدخلهنَّ الجنة حَوَّلَهن أبكاراً »([1]).

أما الإشارة إلى القصة من خلال"التشبيه"فنجدها في رواية» إنه جسدي «التي تعتمد على التكثيف والرمز كثيرا في لغة الرواية:» أمواج يم غريب الأطوار، أمواج يغدقها دفء الطين حيناً وآخر تتجمع عروقها في غضب كأنه دعوة نوح.. »(ص١٩). بهذا التشبيه نستحضر عالم القصة من تكذيب قوم نوح، ثم دعوته عليهم، وما يعقب ذلك من طوفان وأحداث، كل ذلك يعتمد على الإشارة القائمة في النص على التشبيه.

ونفس الطريقة نلحظها في موضع آخر من الرواية حيث يضعنا التشبيه في جوهر موضوع الرواية القائم على مشكلة المرأة وعلاقتها بالرجل(أب، زوج) من ناحية، ويحيل إلى القصة الدينية من ناحية أخرى. تقول:» واصلت كتابة القصيدة، رأَّ ختها بالشهر الخامس.. وضعت يدي على بطني.. أقرأ القصيدة على ابني.. هكذا افترضتها ابناً.. هكذا خفت عليها،» وليس الذكر كالأنثى »(ص٧٦)، بهذا التكثيف تحيل الرواية إلى قصة أم مريم حين حررت ما في بطنها لخدمةر بها([2])؛ من خلال الإشارة والتناص البسيط.

وقد يأتي التناص بألفاظ النص الديني، كما قد يأتي بمعناه في بعض الروايات: مثل رواية"سعيد": وهكذا فإن الشاب إذا لم تصقل َنفْسَهُ المعارفُ وتهذّب أخلاقُه الثقافة فإنه يندفع في الاعتقاد بأن جميع النساء إذا ما شاهدنه قتلن أنفسهن في سبيل حبه، وقطَّعْنَ أيديهنَّ ... »(ص١٨٩)، ومثلها ما يحيل إلى قصة يوسف-أيضًا-بألفاظ أصبحت أمثالاً سائرة كقولهم:»لحاجةٍ في نفس يعقوب «التي نجدها تتكرر في الروايات([3]).

وهي تحيل إلى طلب يعقوب من بنيه أن» يدخلوا مصر من أبواب متفرقة خوفًا عليهم من العين»([4]). ومن ذلك أيضاً ما نجده في رواية"عذراء الجبل"من ألفاظ تحيل إلى قصة محددة، هي قصة الأعمى ابن أم مكتوم مع النبي حين ذهب يسأله في الدين، وكان عنه مشغولاً ببعض

([1]) أبو القاسم سليمان بن أحمد الطبراني: المعجم الأوسط: تحقيق: طارق بن عوض الله محمد، وعبد المحسن بن إبراهيم الحسيني، القاهرة، دار الحرمين، د.ط، ١٩٩٥م، ٣٥٧/٥. الحديث رقم:(٥٥٤٥).

([2]) ينظر: الطبري، ٢٣٦/٣. في تفسير آية ٣٦: آل عمران.

([3]) ينظر: عذراء الجبل(ص٨)، مرتفعات ردفان(ص ٢٢)، وغيرها.

([4]) الطبري: ٢٥٠/٧ تفسير الآية ٦٧ من سورة يوسف.

سادة القوم، فنزلت بشأنه سورة عبس[1]. هذا التناص بألفاظه يأتي في الرواية في قوله:»ذهب الحارس ليحضر قاسم إلى النائب.. جاء الحارس، ومعه قاسم يسعى، وهو يخشى، وكان النائب عنه يتلّهى.. »(ص٨٨).

أما تناص التضمين المركب: والذي يعيد رواية القصة الدينية أو جزءًا من أحداثها الرئيسة التي قد تذكر في النص لغرض العبرة أو الاستئناس بها، فيما قد يعنُّ للكاتب من عقد مقارنة أو استحضار حدث مشابه، فيكون تناصها تضميناً، نوردها هنا في سياقها حتى يتضح مستواها في بناء النص الروائي.

ومن ذلك قصة هابيل وقابيل في رواية"سعيد":» وقد جاءنا القرآن الكريم بآيات وعظات، فقصَّ علينا قصة التنافس بين قابيل وهابيل، وقتل الأول للثاني.. »(ص٢٠١).

وفي رواية"الملكة المغدورة"عدد من الإشارات، منها:» إن جوهر الإنسان مكثف في أيامه الأولى، في فضول آدم ورغبته في معرفة المجهول، وفي غرور إبليس، وفي ظلم قابيل وسماحة هابيل وصدقه... الإنسان هو هذا التنافس المريض، إنه يحترق بالطموح والرغبة في المعرفة، إنه جمجمة هابيل المتفجرة، وهذه الملكة للتعلُّم عند قابيل، وهو يغطي جثة أخيه مثل غراب ينقر الأرض »(ص١١٠). وفي موضع آخر من الرواية يقول:» بجانب جبل صِيْرة الصغير الغريب–في مدينة عدن–؛ حيث اختبأ قابيل بعد أن قتل أخاه هابيل »(ص٣).

وقصة الطوفان، وعاد وثمود، ولوط ترد الإشارة إليها في رواية"زهرة البن""زهرة–بطلة الرواية–ومضة جمال وفن في قلعة يغلفها القبح من جميع الجهات، وجودها عند الباب الجنوبي للقلعة يحفظ لهذه القلعة توازنها حتى لا يغرقها الطوفان، أو تنزل بها عاصفة مدمرة من تلك التي عصفت بقوم عاد وثمود ولوط وأمثالهم »(ص٦٦).

وقصة أصحاب الكهف[2] كما في رواية"زهرة البن":» كل سجين يفكر بالخروج من سجنه إلا عمر لا يبدو مهموماً بشيء حتى ولا بالحياة، يسحقها بانتظام تحت وطأة قدرة عجيبة على النوم، لم يفكر أحمد في يوم من الأيام أن أحداً يستطيع أن ينام هذا القدر من النوم، ولم يسمع

([1]) ينظر: الطبري: ٤٤٣/١٢ وما بعدها. تفسير سورة عبس.

([2]) وردت الإشارة إليها أيضاً في رواية"أضبارة جمهورية الانتفاخ"(الحلقة ١٤).

أن أحداً نام على نحو متواصل، حتى أصحاب الكهف ناموا بضع مئات من السنين دون أن يستيقظوا، لكنهم حينما استيقظوا خرجوا إلى الملأ... »(ص١١٨).

وقصة يوسف في رواية"سعيد":» قص علينا–القرآن–أخبار يوسف الصديق ومنافسة إخوانه له، وكيف أقدم الإخوة على إلقاء يوسف في الجبِّ ليتخلصوا منه، ويخلو لهم وجه أبيهم مع أنهم الأسباط المعصومون.. »(٢٠٢) وترد في رواية"مرتفعات ردفان""فإذا أنا أجدك قد تفوقت حسناً وجمالاً فكأنك زليخاء في خمسة عشر سنة. فضحكت سعاد بملء فيها.. قال: ماذا أضحكك؟! قالت: أخشى أن تدعي أنك يوسف الصديق.. »(ص١٦٩). وفي رواية"الرهينة"يقول:» لا تغتري بأنك الزليخا، زوجة عزيز مصر. فأجابت حفصة بسرعة:– وليس هو يوسف يا غبية.. »(ص١٠٥).

وقصة سليمان وبلقيس[1] كما في رواية"الملكة المغدورة":» تمضي النساء نصف أعمارهن تحت ماء الاستحمام يعتنين بزينتهن... ويخلطن أحدث العطورات بكيمياء وصفات موروثة منذ آلاف السنين لصناعة الدهانات، مع زيوت وأعشاب عطرة بعثتها قديماً ملكة سبأ إلى الملك سليمان.. »(ص٢٥،٢٤).

ومن تناص التحويل: ما نجده في روايتي"عذراء الجبل"، و"صنعاء مدينة مفتوحة"، وكلاهما تستخدم قصة يوسف. ففي الأولى: يوظف الكاتب شخصية يوسف في ملمحين بحسب الأحداث، يعود الأول: إلى حدث المراودة الذي تقوم به نفيسة زوجة النائب/ العزيز. والآخر: إلى حدث السجن الذي يتعرض له قاسم. وقد سبق الحديث عن ذلك في الفصل الأول. وتبقى الإشارة هنا إلى الدلالة الجديدة التي تتولد عن هذا التناص، والمتمثل في العلاقة بين السلطة والفرد، الأنثى والذكر، نفيسة التي تمتلك الجمال والقرار، وقاسم الذي لا يمتلك سوى القوة البدنية والإباء، ولكنه يستغل تلك العلاقة في تنفيذ أغراضه والدفاع عن الأبرياء:»(امرأة العزيز تراود فتاها ... قد شغفها حّبًا)، ولكن لماذا لم تعمل شيئاً لإيقاف متابعة النائب له، أو ملاحقة الاستشارية للناس الأبرياء.. »(ص١٠٠).

وأما حدث السجن فيكاد يكون متطابقاً حتى في اختيار الألفاظ التي تستخدمها الرواية في

---

(١) وردت الإشارة إليها أيضًا في رواية"إنه جسدي"(ص٢٢٥).

سردها،» كان عند الباب رجلان مسلحان ربما كانا من رجال العزيز أرسلتهما نفيسة هذه المرة.. عندنا أمر من النائب كي نأخذك الآن إلى السجن... دخل السجن ودخله معه فتيان آخران.. قال أحدهما: إني أراني سيِّئ الحظ »(ص١٣١،١٣٢). ويمضي الحوار متوازياً مع النص القصصي الديني، وتبدو الدلالة الجديدة التي قصدها الكاتب من هذا التناص ماثلة في حدث السجن الذي تقوم به السلطة ونظامها في عهد السلاطين في جنوب اليمن، بالتعسف وسجن الأبرياء بلا ذنب أو تهمة كما حدث ليوسف على الرغم من براءته، ولكن تلك الدلالة لم تكن موفقة تماماً إذ لا تخلو من سطحية ومباشرة.

وأما الدلالة الجديدة التي أرادتها رواية» صنعاء مدينة مفتوحة «من التناص فهي ضرب رموز السلطة من داخل بيوتهم من خلال الحديث عن الجنس الذي يواجه به الإنسان المسحوق كبته وانتقامه ضد السلطة، فيرد على ذلك الكبت بفحولة تحتاجها نساؤهم -بحسب رؤية الكاتب- حين لا يجدنها لدى أزواجهن المسنين المنشغلين بتدبير شؤون القهر للرعية.

(ج) تناص الموروث الشعبي:

التناص مع الموروث القصصي الشعبي -بأقسامه الأربعة: القصص الخرافية، وقصص الحيوانات، والقصص الواقعية، وقصص الأولياء- يأتي في الخطاب الروائي بنوعيه: تناص التضمين وهو الغالب، وتناص التحويل وهو النادر.

فمن تناص التضمين البسيط الإشارة في رواية"ربيع الجبال"إلى قصة الجرجوف» وهنا البقعة التي رقدت بها عندما غالبك النعُاس ولم تتابع قصة الجرجوف فنمت حتى الصباح »(ص٤٨).

والإحالة إلى السيرة الشعبية من خلال الأسماء: الزناتي خليفة، عنترة بن شداد، أبو زيد الهلالي.. في نفس الرواية يقول:» في هذه السنة أعفانا الإمام من ضريبة البلدية، وفرح أبي لقراره الشجاع، ودعا الجيران للزناتي خليفة »(ص٣٤) وفي موضع آخر من الرواية» وهو الآن – حزام- معلق على هضبة القرية ما بين الأرض والسماء، يشرب القهوة أو يستمع إلى قصة الفارس عنترة بن شداد*،أو أبي زيد الهلالي، أوو ريقة الحناء، أو الجرجوف أو غيرها.. »(ص٦٣).

---

* يذكره أيضاً في ص ٧٩ من الرواية.

وقصة وريقة الحناء الوارد ذكرها هي قصة شعبية يمنية نذكرها هنا باختصار؛ تحكى عن فتاة جميلة ماتت أمها، فتزوج أبوها من أرملة لها بنت من زوج سابق، فتعاني هذه الفتاة من ظلم الخالة(زوجة الأب) ومكائد ابنتها، ثم تمضي أحداث القصة ببيان ذلك الظلم، وتلك المكائد مركّزةً على طيبة الفتاة في كل مرة، وشر الخالة وابنتها، حتى يأتي اليوم الذي تُدْعَى فيه القرية مع القرى المجاورة كلها إلى حفلة كبيرة يختار فيها ابن السلطان زوجة له، فتذهب الأم وابنتها، وتترك وريقة الحناء في المنزل للعمل المرهق، فتخلط لها جميع الحبوب(قمح، وشعير، وأرز وغيره)، وتطلب منها فصل كل حبة على حدة. وكنس البيت من أسفله إلى أعلاه، وهي في حيرتها تظهر لها العجوز الجنية التي كانت قد تعرفت عليها في المرعى، و"فَلّتْ"-نظفت-شعرها من القمل، وأعطتها من طعامها؛ تظهر لها وتساعدها، لتذهب إلى حفلة اختيار العروس بعد أن كستها أجمل حلة وزينتها بأحلى زينة، لتحضر الحفلة، ويراقصها ابن السلطان معجباً بها، وقد أذهلته وجميع الحضور بجمالها وزينتها، وقبل أن تنصرف – هاربة من أن تعرفها خالتها وابنتها- يسقط حذاؤها الذي يأخذه ابن السلطان ويمضي في البحث عنها... وهكذا تدور أحداث القصة حتى يجدها ويتزوجها..[1]

وتلك الحكاية في مضمونها-كما يرى على الراعي في مقدمته لتلك الحكايات-« هي قصة سندريلا التي نرددها، ونتعلق بصاحبتها اسماً ومضموماً، على حسبان أنها بعض من الأدب الشعبي الغربي، وواقع الأمر أنها أيضاً جزء من أساطيرنا وحكاياتنا العربية في اليمن[2]"على أن تلك الحكاية لا توظف إلاّ في هذه الإشارة في الرواية، باعتبارها مما يستمع إليه البطل من الحكايات الشعبية.

ومن تناص التضمين البسيط – أيضًا-ما نجده في رواية"إنه جسدي":» حدثتني أمي عنك إنه أنت(عليِ تْنبِله، القاتل ألف، المستيسر ألف..) افعل شيئاً أيها الخارق...» (ص١٠٩) من خلال الدال في قولها» القاتل ألف المستيسر ألف «تحيل إلى حكاية شعبية في الموروث

(¹) ينظر نص القصة كاملة في كتاب علي محمد عبده(مرجع سابق) ص ٤٣-٥٤.

(²) المرجع السابق، ص١١.

القصصي اليمني *، نذكرها هنا بإيجاز: الحكاية توى عن رجل فقير عاش في قديم الزمان يعمل خياطاً، يدعى حسن سيف-ولا أهمية للأسماء، سواء كان"حسن سيف"كما في الحكاية أو"علي تْنِبلَه"كما في الرواية، إذ المضمون واحد-عُرف حسن سيف بالبلاهة والخوف فكان يخرج كل يوم إلى دكانه في انتظار زبائنه إلّا أن الحظ كان يعاكسه، ويعود إلى منزله كل يوم بدون شيء. وكان لا يجد ما يفعله طوال اليوم في دكانه ليملأ فراغ وقته. فكان ذات يوم جالساً كعادته فشاهد الذباب يتساقط على الأرض، ويتجمع حول قطرات من الحليب، ويتزاحم عليها، فخطرت له فكرة التسلي بقتل الذباب المتجمع. فأخذ يضربه بكفه مرة، وبعصاه أخرى، كلما حاول السقوط على الحليب، ارتاحت نفسه لهذا العمل الذي ملأ فراغه، واعتبر نفسه في حرب مع الذباب، وأحضر قطعة خشب، وراح يشكلها على هيئة سيف، فأخذ يضرب به الذباب، وحين عاد إلى زوجته، باوِ ها بأنه قد قتل اليوم عشرين، وجرح عشرة، وهرب عشرون، فخافت ولم تعد تطلب منه شيئاً اتقاء شره، وتحوله المفاجئ، وقطعت علاقتها مع صديقها أيضاً خوفاً من زوجها البطل. وهكذا كل يوم يعدد لها بطولاته، ويحصي عدد قتلاه حتى بلغ مجموع ما قتله ألف ذبابة، وما جرحه منها ألفاً، وما طار منها ألف، فقرر أن يهجر دكانه، ويشهر نفسه، ويعلن بطولته، وشجاعته، فكتب على جانبي سيفه الخشبي هذه العبارة(هذا سيف حسن سيف، قاتل ألف، آسر ألف، وألف هربوا من وجهه) وعلقه على كتفه، وراح يسير به في الأسواق والطرقات..[1]

وهذه الحكاية أيضاً لا ترد في الرواية في أكثر من هذه التناص.

وكذلك ما نجده في» زهرة البن «من الإشارة إلى حكاية الصياد والعفريت في"ألف ليلة وليلة"، جاء في الرواية:».. المتخاصمون يأتون إليه في سجنه ليكتب لهم ما يدور بخلدهم، وما لا يدور. باب من أبواب الهرب اللذيذ من طوق الحصار انفتح أمامه؛ كأنما قلمه قمقم سليمان يتفجّر بعفاريت صغيرة.. »(ص٦٣).

* وظف عبد الغفار مكاوي هذه الحكاية في مسرحية بعنوان: البطل(مسرحية شعرية، نثرية). ضمن مجموعة سمّاها: مسرحيات يمنية هي:(الليل والجبل، البطل، الحلم) استلهم ووظف فيها الموروث القصصي الشعبي اليمني. ينظر: عبد الغفار مكاوي؛ الليل والجبل. القاهرة، دار الهلال، روايات الهلال، العدد: ٤٤٠ – أغسطس ١٩٨٥م، ذو القعدة ١٤٠٥هـ.

(1) ينظر نص القصة كاملة في كتاب على محمد عبده(مرجع سابق) ص ١٠٩-١١٦.

أما تناص التضمين المركب: فنجده يتمحور في الخطاب الروائي في محورين: الأول: تضمين القصة أو جزء منها كما هي بنصها في الحكاية الشعبية-أو قريب منها-ويعمد الكاتب إلى جعلها بين علامتي تنصيص أو معكوفتين، وهي بذلك لا تتفاعل مع نسيج النص الروائي، بل تظل كبنية نصِّية جزّئية ملصقة ترد لغرض الاقتباس، أو الانفتاح على السرد الشعبي.

ومن ذلك ما يرد في رواية"ربيع الجبال"عن قصة الدودحية*،» هل سمعتم هنا عن اللودحية؟.. [لقد كانت امرأة ناضجة تلك الدودحية، قوية كمهر، ما زلت أتذكر هذا، ولو أنني لم أفطن يومها، فقد كنت صبيا، كانت...] ثم يروي قصتها(ص١٨، ١٩، ص٥٤، ص٧٧). وقصة الرجل والحفرة التي أمسكت بالقاتل(ص٦٨،٦٧)، وحكاية الغول الذي اختطف العروسة الصغيرة(ص٨٦، ٨٧).

وقصة جليد أبو حمار*» وجاء صوته مرتجفاً في البداية: سأحكي لكم قصة(جليد أبو

---

* الدودحية: حكاية فتاة يمنية، مارست الحب مع ابن عمها، وهي من أسرة اجتماعية رفيعة، و"لم يكن في المعهود أن تطال العقوبات الإمامية البيوت العالية، وفي آخر الثلاثينيات امتدت إلى بنت الدودحي وابن عمها، فأمر قاضي محكمة الشِّعر بالتعزير على الشابة والشاب، فزاد حكم التعزير من انتشار الحادثة في جميع أصقاع البلاد، ورويت الحكايات ونسجت حولها القصص الشعبية »(ينظر: عبد الله البردوني: فنون الأدب الشعبي،(مرجع سابق)، ص٣١١ وما بعدها).

* جليد أبو حمار: حكاية شعبية تحكي عن أسرة مكونة من رجل وزوجة وابنهما الوحيد، وذات يوم نوى الرجل السفر من القرية، فاتصل بالمنجمين ليطلعوه على ما سيجرى لأسرته وله، فقالوا له: ستلد زوجتك بنتاً تتسبب في قتل أخيها. فأوصى الرجل ابنه قبل سفره بأن يقتل تلك البنت، وحين حاول تنفيذ الوصية لم يستطع لأنه أحبها، وأشفق عليها، وأخذت تكبر وحين علم بعودة أبيه أخذها وترك المنزل والقرية، وذهب ليعيش معها في معزل عن الناس، يرعاها ويرعى حصانه،ونمرينَو َجدَهما في الطريق، وذات يوم نزلت الفتاة إلى النهر لتغتسل، وقد اكتملت أنوثتها، فعلقت بالأشجار شعرة من رأسها، فأتى السلطان ليسقي حصانه بعد ذلك، فرفض أن يشرب، ليعرف أن السبب تلك الشعرة الطويلة، فيغرم السلطان بصاحبتها، ويطلب المساعدة، فتتقصى الأمر عجوز تستطيع أن تهتدي إلى الفتاة ومكانها، وتحتال عليها حتى تهرب معها تاركة أخاها، ويحدث له بعد ذلك أنواع العذاب بسبب محاولة استعادتها، فيحاصر القصر بحصانه ونمريه، ولكن بالحيلة-التي تسعى بها العجوز بمساعدة أخته-يقبضون عليه، ويعذب ثم يرمى وهو أشبه بالجثة، ويستطيع أن يشفى، ثم يعود للانتقام في حفل يعقده السلطان للفرسان، يشارك فيه ويفوز تم يستأذن في أن يقنص الحمامة من بين الحمام، فيرمي بسهم فيردي أخته قتيلة، ويفر بحصانه ومعه النمران، ليعود إلى أبيه نادماً على عصيانه.(ينظر: القصة كاملة في كتاب على محمد عبده(ص٧٥-٨٨) وفي كتاب محمد أحمد شهاب بعنوان: هادي سال الوادي »: ص ٧٩-٨٥).

حمار) [وشاءت الأقدار أن تلد زوجة الرجل بنتاً كما أنبأه بذلك المنجمون ...] ويروي جزءاً من الحكاية بنصها(ص٨٧)و كذلك حكاية بشيبه ولا بكل الشباب(ص٨٩).التي مرت بنا.

وفي رواية"سعيد"نجد من ذلك التناص: قصة الشاب الذكي والكأس الثمين، وقصة الهمة اسم الله الأعظم(ص٢١٣)، وقصة الزيلعي وضيفه العيدروس(ص٢١٦). وقصة الزيلعي مع التاجر البصري(ص٢١٧،٢١٦).

وفي رواية"الملكة المغدورة"نجد قصة الجمل وصاحبه(ص٢٠)، أما رواية"هموم الجد قوسم"فنجد فيها حكايات المسخ والتحويل، والجنية غير المسلمة(ص٢٤،٢٣)، وخوارق»سي أمكوفيه «حين ينقذ الصيادين(ص٢٢،٢١)، وفي رواية"الصمصام"تأتي الحكاية التي يرويها الأب للسحيم(ولده) عن السقطرية التي اختطفت الشاب(ص٨٥-٨٨).

أما المحور الآخر: فيكون التناص فيه متضمنا القصص الشعبي، ولكنه لا يحيل إلى نص محدد بل يأخذ البنية العامة للحكاية الشعبية، وتدخل مع النص الروائي في تفاعل أعمق فتبدو جزءاً أساسياً من نسيج الرواية وبنيتها لا تنفصل عنها، وهذا النوع من التناص نجده في ثلاث روايات هي:"مجمع الشحاذين"في تضمينها للحكايات التي يرويها البطل من خلال ما أسميناه بتقنية حلم اليقظة. فيكون البطل هو الشخصية الرئيسة في تلك الحكاية بمعنى أنه يتقمص البطولة فيها، فتبدو لنا الحكاية من خلال وجوده فيها كعنصر مشارك-من الداخل-كما في حكايته مع الملكة التي تستحم في الجدول(ص١٢)، وحكايته مع الملكة التي يعقد حولها منافسة للظفر بها(ص٧٣..)، واقتحامه قصر ست الحسن والجمال بنت ملك الجان، وصراعه مع الأقزام(ص٧٨-٨٠).

وفي رواية"طريق الغيوم"، نجد ذلك التناص في حكاية الحلم؛حكاية صالح مع الجنية. وفي رواية"أضبارة جمهورية الانتفاخ"نجدها في حكاية المرأة التي تنتقل إلى دنيا الجن وما يحدث لها، كما مرّ بنا.

أما تناص التحويل فلا نكاد نجد منه في الخطاب الروائي من الموروث الشعبي سوى ما قد تمثله قصة الراعي وبعيره الهائج، في رواية"مشاهد طويلة من الحكاية"(ص٥٧-٥٩)، و(ص

١٢٣)،و(ص ١٦٨) بما يُحمِّلها الراوي من دلالة جديدة؛ تتمثل في الرمز الذي يصفه عبد المنعم تليمة بأنه» متعدد المظاهر، ولكن فكرة الرمز هي هي لأنها قلب المعنى »([1])، ذلك الرمز يربط فيه بين الحكاية والواقع الاجتماعي والسياسي الذي تمر به صنعاء في حصارها، كما بينا ذلك.

٣–٥: النصوص الشارحة، التوالد النصي، المعمارية النصية:

فيما يتعلق بهذه الأنواع من التفاعل النصي لن نقف لديها لكون الأول:(النصوص الشارحة) يتعلق بالنقد والنصوص النقدية اللاحقة للنصوص الروائية، وهو مما لا نجدنا مضطرين للوقوف عنده أو رصده كونه مما لا يعنينا في هذه الدراسة.

وكذلك ما يتعلق(بالتوالد النصي) أيضاً حيث لم نجد ذلك التحويل الكبير والمباشر لنص لاحق من نص سابق بحيث يكتب النص السابق بطريقة جديدة–كما حدد ذلك جينت–فلا نجد ذلك ماثلاً في الخطاب الروائي إلاّ في فكرة الاستفادة من النص التراثي الديني(الإسراء والمعراج) التي تعالقت معه رواية"مأساة واق الواق"، وليس في ذلك تحويلاً وتوالداً بقدر ما هو تفاعل مع البنية التراثية واقتداء بها لا يعدو كونه من التناص بأنواعه كما بيّنّا ذلك.

وأما النوع الأخير والمتعلق(بالمعمارية النصية) فإن ما بين أيدينا هو نص روائي محدد المعالم والبناء.

ثالثًا: أشكال التفاعل النصي:

١-التفاعل النصي الذاتي:

يحدث عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويًّا وأسلوبّياً، وفيما بين أيدينا من الخطاب الروائي لا نجد مثالاً واضحاً لذلك التفاعل إلا في روايتي"مأساة واق الواق"، و"الرهينة". ففي الأولى وهي العمل النثري القصصي لشاعر اليمن الكبير"محمد محمود الزبيري"؛ نجد تفاعلاً بين هذا النص الروائي وبين شعره، فالرواية مترعة

([1]) عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي،القاهرة،دار الثقافة،د.ط،١٩٧٨م. ص١٠٩.

بالشعر* وبعباراته الشاعرية، وتأتي النصوص الشعرية في خمسة مواضع من الرواية: مرة على لسانه ومرات يستشهد بها آخرون، ففي الموضع الأول: في حواره مع العلماء في الأزهر الشريف يورد خمسة أبيات من شعره على لسانه مطلعها:

وهبني أمتطي عنق الثريا وأملكها وأرهقها ركوبا(ص٢٧).

وفي الموضع الثاني: على لسان الحورية(لميس بنت أسعد الكامل):» تردد بصوتها السماوي هذين البيتين:

ضيعت في صخب الأمواج ألحاني وخنت فني وآلامي وأحزاني
عصرت روح بلادي أدمعاً ودماً فقهقهت من صنيعي خمرة الحان (ص٤٦)

وفي الموضع الثالث: يأتي الشعر على لسان الشهيد المسمري، أحد أصدقائه.

«أليس هو القائل: كلما نلتُ لذة أنذرتني فتلفّتُ خيفةً من زماني
وإذا رُمتُ بسمة لاح مرأى وطني فاستفزني ونهاني (ص٦٩)

والموضع الرابع: في النار وعلى لسان مالك:» ثم قال مالك: ألست أنت القائل:

عندي لشر طغاة الأرض محكمة شعري بها شر قاضٍ في تقاضيه
أدعو لها كل جبَّار وأسحبه في قبره تحت عبء من مساويه
وينشد منها تسعة أبيات ...(ص٩١).

والموضع الخامس والأخير يأتي على لسان أحد الشهداء في مناجاته لقبر آل شرف الدين،

* سواء كان من شعره؛ كما حددناه في المواضع الخمسة، أم من شعر غيره مثل: أحمد شوقي، ص ١٥١، والإمام علي ابن أبي طالب كرم الله وجهه،ص ٢٤٠، والعلامة محمد بن إسماعيل الأمير،ص ٢٨٦-٢٨٩.

ويورد منها ثمانية أبيات(الرواية ص٢١٨)، وبذلك فإن شعره حاضر معه في روايته ورحلته على امتدادها من الأزهر(على لسانه) ثم في السماء(مع الحورية) وفي الأعراف(مع أصدقائه)، وفي النار(مع مالك)، وفي الجنة حين يمر على مقابر الأحياء(مع أحد الشهداء).و التفاعل النصي الذاتي هنا يأتي لتأكيد فكرة الانتماء، أو لرثاء الشعب أو لبيان مدى الإخلاص وحب الوطن، أو لتعذيب الطغاة والسخرية ممن يبيعون الوطن والحرية بلمراتب والمصالح الضيقة. وهو مما ينسجم مع شعره في عمومه المرتبط بحياته السياسية والنضالية*. كما أن تلك النصوص في تفاعلها الذاتي تنسجم وبناء الرواية الفني بحيث لا تبدو متكلفة أو مقحمة بل تأتي منسابة في سياقها، وإن كانت نبرة الاستشهاد واضحة وكأنها تشكل قطعاً في مثل قوله:» أود أن أسمعكم بعض أبيات من شعري-بهذه المناسبة »، أو» أليس هو القائل »، أو» ألست القائل ... «إلاّ أن ذلك ربما يعود إلى بنية الرواية بشكل عام القائمة على التأثر بالبنية التراثية وطرائق الأداء فيها.

أما رواية"الرهينة"فيبدو التفاعل النصي الذاتي فيها؛ في كون فكرتها،ومحورها، وشخصيتها الرئيسة قد تطورت عن قصة قصيرة بعنوان"ثورة بغلة"منشورة ضمن مجموعة العقرب([1]، المجموعة القصصية الثانية للكاتب. وعند مقارنة القصة بالرواية نجد أنهما تتشابهان في نقاط جوهرية، وذلك في وحدة الإطار العام للحدث، فالقصتان تصوران حياة الرهينة التي تبدأ بسجن القلعة وتنتهي بالهرب من السلطة، والشخصية الرئيسة فيهما هي الرهينة، وكذلك وحدة الإطار التاريخي للقصتين(أجواء فشل حركة ١٩٤٨م)،و وحدة الإطار السياسي المتمثل بسعي المعارضة للتخلص من سلطة الإمام يحيى وتسلط إمام جديد، والإطار الفردي للشخصية ووحدة مصيرها، وسعيها للتحرر من الأسر، وتحققه بالهرب. ثم تشابه بعض الشخصيات الثانوية في كل من القصة والرواية مثل: الطبشي العجوز الذي رفسته البغلة في رأسه، والفقيه السجين معلم الرهائن، وكذلك وحدة ضمير السرد. وأخيرا تشابه الأجواء الحسية والمعنوية في كليهما من تسلق الرهائن أسوار سجن القلعة، واحتفالات عيد النصر، وزامل النظام.. ومن

---

* ينظر: قصيدة الحنين إلى الوطن، وقصيدة رثاء شعب: ديوان الزبيري: بيروت، دار العودة، د. ط، ١٩٨٦م، ص٣٢٦، ص٣٧١.

([1]) زيد مطيع دماج: العقرب. بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٨٦م.

هنا ندرك التفاعل الذاتي بين نصي المؤلف، بما يؤكد أن قصة ثورة بغلة ما هي إلاّ نواة لرواية الرهينة، طورت بعد ذلك في قالب روائي باستحداث شخصيات جديدة، وحبكة درامية أوسع بما يتناسب وفنية العمل الروائي،وقد بدأت من تحول الرهينة من سجين في القلعة –كما في القصة – إلى دويدار(خادم) في قصر نائب الإمام –كما في الرواية–.

٢-التفاعل النصي الداخلي:

ويحدث عندما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتّاب عصره،ويمكننا من خلال البحث أن نرى تفاعلات بين النصوص التي ندرسها، ولا نعني بذلك التفاعل النصي أن نصّاً ما يُضمّن بنيات نصية لكتّاب معاصرين له، فهذاوارد وممكن ولكنا لسنا معنيين برصده هنا، وإنما نقصد به التفاعل الذي يحصل على صعيد إنتاج النص ويتحكم في هذا التفاعل عناصر عديدة، يتصل بعضها بالموقف الكتابي والممارسة العقلية التي يخوضها الكاتب، والموضع المهيمن الذي يحدد ملامح النص وهدفه.

وفي نظرة مجملة يمكننا تصنيف الروايات التي نلحظ تفاعلاً داخلياً ما بين نصوصها إلى خمسة عوالم–إن جازت لنا التسمية–وما عدا ذلك فهو يمثل استقلالية بحيث تبدو كل رواية عالماً خاصًا. وذلك على النحو التالي:

١–رواية"مأساة واق الواق"، و"الرهينة"، و"زهرة البن"، و"صنعاء مدينة مفتوحة":

فيما بينها تفاعل يرتبط بالموضوع الذي تعالجه، وهو الحديث عن القضية الوطنية، ومحاولة بعث الثورة، وتوصيف الحالة الاجتماعية والسياسية في شمال اليمن قبل ثورة ٢٦ سبتمبر ١٩٦٢م.

٢–رواية"القرية التي تحلم"، و"قرية البتول":

التفاعل فيها عن موضوع الإقطاع، والمجتمع الزاعي وما يتعرض له من هيمنة إقطاعية، تدفع بالفلاحين إلى الهجرة، أو بيع الأرض والعمل كأُجراء لدى من يملك المال، وفيها تبدو السلطة القامعة أحد وجوه الإقطاع والقهر للمواطنين.

٣–رواية"طريق الغيوم"، و"مرتفعات ردفان"، و"عذراء الجبل":

تتفاعل فيما بينها في محاولةر صد الواقع السياسي، والنداء إلى الاستقلال من الاستعمار البريطاني، ونظام السلاطين في جنوب اليمن، من خلال جهود فردية لأبطال الروايات(صالح، عبد الله، قاسم) في جهودهم للتوعية، وتجميع الصفوف، وفتح آفاق المستقبل عن طريق المناداة بالتعليم، والحرية، والعدالة، وكل ذلك لن يتحقق إلا حين يملك اليمني إرادته الحرة، واستقلاله، وهو ما تحاول تكريسه تلك النصوص.

٤-و اية"ربيع الجبال"، و"مشاهد طويلة من الحكاية":

تفاعلها في موضوع حديثها عن مرحلة ما بعد الثورة فترة حصار السبعين يوماً على صنعاء،و القائم على محاولة فهم المنعطف الجديد الذي تمر به البلاد، وأهمية تلك الفترة في الإمساك بدفة الحكم الذي يجب أن يتولاه الشعب.

٥-رواية"مجمع الشحاذين"، و"هموم الجد قوسم"، و"ركام وزهر"، و"شيزان":

تفاعلها يقوم على معالجة مرحلة ما بعد الثورة-أيضًا-ولكن تبرز فيها القضايا الاجتماعية بالدرجة الأولى لتغيب قليلا السياسة ذات النبرة العالية فيما قبل ذلك من روايات-وتتحدث عن مرحلة السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي بمطالبها الاجتماعية، وهموم المواطنين في البناء والتحديث والاستقرار.

٣-التفاعل النصي الخارجي:

هو ما وقفنا لديه عند حديثنا عن المتفاعلات النصية بأنواعها: الأسطورية والدينية والشعبية، وكذلك ما تجلى لنا بصورة أكثر وضوحاً في علاقاته التناصية مع الموروث القصصي خصوصًا، باعتبارها نصوصًا خارجية تعود إلى زمن سابق وعصور بعيدة ومختلفة، ويمكننا هنا أن نقول: إن ذلك التفاعل قائم على أساس الاستيعاب والتضمين في أغلبه، وشيء من التحويل وهو النادر كما بّينا.

رابعًا: مستويا التفاعل النصي:

(أ) المستوى العام: ونرصد فيه بنية النص الروائي ككل مع بنية نصية أخرى منجزة تاريّخياً، بما هي نص سابق يتفاعل معه نص لاحق بشكل عام. وذلك التفاعل يبدو في ثلاث بنيات كبرى هي:

١-بنية النص التراثي الديني:

وتمثله في الخطاب الروائي اليمني رواية"مأساة واق الواق"في تفاعلها مع قصة الإسراء والمعراج من ناحية، و"رسالة الغفران"للمعري من ناحية أخرى.

٢-بنية النص الحكائي الشعبي:

ويبدو في محورين: الأول: المتأثر بنص"ألف ليلة وليلة"القائم على تقنية الحكاية الإطارية، والحكاية داخل الحكاية والتي تمثل أنموذجاً عالمياً للحكاية الإطارية كما تقول"ميا جيرهاردت"Mia Gerhardt، والتي تعرفها بأنها» ذلك السرد المركب من قسمين بارزين، ولكنهما مترابطان، أولهما: حكاية أو مجموع الحكايات التي ترويها شخصية واحدة، أو أكثر، وثانيهما: تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية أقل طولاً وإثارة، بما يجعلها تؤطر تلك المتون، كما يحيط الإطار بالصورة «[١]. وهي كمصطلح أدبي تعني:"السرد الذي يربط بين قصص مختلفة على ألسنة رواة مختلفين كي يعطي شبه وحدة أدبية»[٢]. وتمثله رواية"سعيد"، ورواية"صنعاء مدينة مفتوحة"، ورواية"ربيع الجبال"مع ملاحظة أن تلك النصوص تستعير الشكل الموروث للحكي وتعبئه-بالطبع-بأحداث وحكايات واقعية غالبًا، وغير واقعية أحيانًا. ففي الرواية الأولى نجد قصة سعيد تمثل الحكاية الإطارية: وتتخللها عدد من الحكايات: مثل حكايات الأولياء: السيد الأعجم(ص١٧٨)، والزيلعي، والعيدروس(ص٢١٦)، وحكايات أخرى: الولد الذكي والكأس الثمين، والهمة اسم الله الأعظم(ص٢١٣)، وحكاية الطفلة التي تحولت إلى مجرمة..(ص٢٠١) وغيرها.

وفي الرواية الثانية: تمثل قصة نعمان القصة الإطارية، وتأتي بداخلها عشر حكايات يسردها الراوي في شكل رسائل يبعثها إلى صديقه المجهول على امتداد الرواية، هذه القصص هي: قصة الدرويش الذي أوهم الناس بأن شخصاً ما قد وضع رسمة فوق الأكمة، هي التي تمنع نزول المطر، وما حدث من دجل على أهل القرية.(ص١٤-١٧)، ثم تأتي قصة فتاة الجبل السمراء،

---

(١) Gerhardt ,Mia: The art of story-Telling: Aliterary study of the thousand and one nights.(Leiden:Brill ,1963).p.395

(٢) مجدي وهبه، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة، لبنان، ط١، ١٩٧٩م، ص٣٠.

وسقوط الدار عليها وعلى أهلها، ويفتح من هذا المدخل ذكرياته وقصته العاطفية معها(ص٢٠-٢٣)، ثم حكاية محمد مقبل، وحياته في القرية وسفره ومشاركته في حرب الحبشة مع الطليان، ويذكر فيها ما حدث له من قصص عجيبة(ص٢٥-٢٧). ثم قصة السيول التي جرفت الأطفال، والحيوانات(ص٢٨-٣١). ومنها قصة الرجل مع طفليه، وكيف حاول إنقاذهما؟ لكنهم غرقوا جميعًا(ص٣١-٣٢). وقصة أحد الأخدام مع(التنك) المليئة بالجاز وغَرقِه بعدها(ص٣٢). ثم قصة العسكري مع الراوي(ص٣٣). ثم قصة الصنعاني ومأساته حين نهبت داره وداس الجنود ابنته الصغيرة، وكيف هرب إلى عدن؟ وتأخذ حيزاً أكبر في الرواية(ص٤٥-٥٣) ثم قصة البحَّار"علي الزغير"وما جرى له، يرويها بنفسه لأصدقائه(نعمان والصنعاني)،(ص٥٥-٦١). ثم تأتي -أخيرًا-حكاية زينب صديقة نعمان الجديدة التي تكون ملاذه الأخير من همومه وهروبه. وهكذا يقوم بناء الرواية على الشكل الموروث للحكاية الشعبية فكل شخصية جديدة، تعني قصة جديدة تتولد من القصة التي سبقتها لتعود إلى قصة نعمان من جديد. وهذه العملية يسميها"سيلفيا بافل Sylvia Pavel": التضمين حيث يقول:« في كل مرة تظهر فيها شخصية جديدة في السرد فإن ذلك يستدعي حكاية جديدة يتم تضمينها مع الحكاية السابقة، وتمثل هذه الشخوص الساردة الشكل الأكثر لفتاً للانتباه من أشكال التضمين والترابط»[1].

وفي الرواية الثالثة:"ربيع الجبال"تمثل حكاية"حزام سيف طربوش"-التي يرويها صديقه- الحكاية الإطارية، وتأتي بداخلها بنيات نصية وحكايات شعبية متولدة؛ منها:(الدودحية، وريقة الحناء، بشيبه ولا بكل الشباب، الجرجوف، جليد أبو حمار وغيرها) يؤطر كل ذلك جو شعبي هو جو حكايات"ألف ليلة وليلة"، ولا تكتفي الرواية بالتلميح إلى ذلك بل نجدها تستخدم مفردات الليالي في بعض المواضع، وتستحضر وجود شهرزاد التي تروي تلك الحكايات،« ثم يدرك شهرزاد الصباح فتسكت عن الكلام المباح، ويصيح ديك الفجر، فيغمض حزام سيف عيونه، ويحلم بالليلة الثانية »(الرواية ص٧٤، وص ٨٩).

([1]) سيلفيا بافل: توالد السرد في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مجلد ١٣، العدد١، ربيع ١٩٩٤م(ألف ليلة وليلة) ج٢، ص٤٧.

أما المحور الآخر و المتأثر بتقنية النص الحكائي الشعبي في"كليلة ودمنة"[1] فيأتي من خلال السؤال المعروف،» وكيف حدث ذلك؟!"والذي يتميز به هذا النص الحكائي الشعبي، و يفتح أُفقاً للتوالد الحكائي، فنجده في رواية»قرية البتول"التي تحكي قصة صالح إذ يقتل الجنود والده، ويهاجر تاركاً قريته، ليعمل على سفينة في البحر، ويلتقي في مشواره بأصدقائه الثلاثة. ليتضح أن وراء كل واحد منهم حكاية، يبكي لها صالح بل» وينفجر صالح بالبكاء »(ص١٢٠)، وتبدأ كل قصة بسؤال صالح لصديقه الجديد بقوله:» وكيف كانت قصتك يا أخي؟!.. «فيحكي"فضل اليافعي"قصته المؤلمة لصديقه صالح(ص٧٩)، ويتخللها قصة أخته المظلومة التي يطلبها صالح بقوله» وكيف كان ذلك؟ «ص(١١٨)، ثم تأتي قصة"عبد ربه الماوري"بنفس تقنية السؤ ال:» وماذا حدث له؟!(ص١٧٧-١٨٥)، وكذلك قصة الصديق الثالث:"ناصر الهيثمي"يرويها لأصدقائه بعد أن يسألوه:» ولماذا غادرت القرية في تلك السن؟!

-هرباً من الموت:

-كيف كان ذلك؟!

-إنها مأساة طفل من بين مآسي عشرات الآلاف من الأطفال.. «ويروي حكايته(ص١٩٣-٢٢٩). وبذلك تبنى الرواية في تشكيلها على نمط النص الحكائي الشعبي.

٣-بنية نص السيرة الشعبية:

ويمثلها إلى حد كبير رواية"ركام وزهر"من خلال شخصية بطلها الزمنتال. وقد سبق لنا الحديث عنها تفصيلا في الفصل الأول-وتأخذ رواية"مجمع الشحاذين"بعداً متأثراً ببنية السيرة الشعبية-أيضًا-من خلال بعض مواقف البطولة التي يقوم بها الأفطس-بطل الرواية-إلاّ أنها غير كاملة كما رأينا.

(ب)-المستوى الخاص:

نلمسه في بقية الروايات التي تناولناها بالدرس حيث يحصل التفاعل النصي مع بنيات

---

[1] عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، ضبط وشرح: حبيب يوسف مغنية، بيروت، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دار التيسير، ط٢، ١٩٩٨م.

جزئية، وليس مع بنية كبرى، هذه البنيات الجزئية: أسطورية، ودينية، وشعبية تم استيعابها وتضمينها في إطار بنية النص الروائي.

الخاتمة

توصلت الرسالة إلى عدد من النتائج منها:

١-إن الخطاب الروائي احتوى على عدد كبير من الموروث الشعبي تمثل في المعتقدات والمعارف الشعبية، مثل الإيمان بالأولياء، والكائنات فوق الطبيعية، والسحر،والطب الشعبي، والأحلام، والزمن، والعادات والتقاليد الشعبية المرتبطة بحياة الناس ودورة حياة الفرد، وعلاقة الفرد بالمجتمع وغير ذلك. واحتوت أيضاً على فنون من الأدب الشعبي كالسيرة الشعبية، والأسطورة، والحكايات الشعبية، والأغاني الشعبية، والزوامل، والأمثال،... وكذلك الثقافة المادية والفنون الشعبية وقد ظهرت في وصف الرواية للملابس، وأنواع الفنون، والرقصات الشعبية.

٢-إن الأعمال الروائية الرائدة جاءت متأثرة بالموروث الشعبي ويبرز ذلك واضحا في رواية"سعيد"١٩٣٩م بما تمثله من بداية مبكرة للرواية اليمنية، وكان تأثرها بالموروث القصصي الشعبي أكثر من تأثرها بفن الرواية الغربية-شأن كثير من البدايات العربية — وبدا ذلك واضحاً في بنائها العام القائم على الحكاية الإطارية، وما تحتويه من حكايات مُتَضَمَّنَة وكذا ما سردته من قصص شعبية مرتبطة بالأولياء وحكاياتهم الخارقة. ومثلها رواية"مأساة واق الواق"كعمل رائد آخر يؤصل للرواية اليمنية كامتداد للموروث القصصي العربي والمتأثر تحديدا بقصة الإسراء والمعراج، ورسالة الغفران للمعري.وهي بذلك توظف بنية الموروث الديني والأدبي وتعطيه دلالة جديدة في طرح قضية وطنية بقالب قصصي يربط بين الموروث وفن الرواية الحديثة، وإن كان بها بعض المأخذ شأن أي ريادة.

٣-وَظَّفَتْ أعمالٌ روائية أخرى الموروث الشعبي القصصي، وتأثرت به وبدا ذلك في بنائها العام كما وضحته الدراسة بالتفصيل، وبينت جوانب ذلك التأثير في عناصر الرواية من شخصية، وحدث، وفضاء.

٤-لم تمر الرواية اليمنية في مرحلتها الأولى(البدايات) بالترجمة والاقتباس ومحاكاة النموذج الغربي؛ولكنها انطلقت من الموروث القصصي الشعبي، واقتدت بالنموذج الحكائي التراثي. وفي المرحلة الواقعية المتمثلة في تجارب السبعينيين: محمد عبد الولي، وحسين سا لم باصديق، وعبد الوهاب الضوراني استخدمت الموروث الديني والشعبي من خلال التناص، واستفادت من الشكل الحكائي الشعبي المتمثل في الحكاية الإطارية والحكاية داخل الحكاية.وفي الثمانينيات على يد زيد مطيع دماج، ويحيى علي الإرياني، ومحمد مثنى وغيرهم تأثر إنتاجهم بالموروث القصصي الشعبي في استعارة شكل السيرة الشعبية وبنيتها في تمثلها لشخصية البطل الملحمي كما في رواية"ركام وزهر"للإرياني، وبنية النص الحكائي الشعبي في رسم الفضاء والشخصيات وذلك في"الرهينة"لدماج، والاستفادة من الشكل الشعبي-(ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة)-في الحكاية الإطارية، و سؤال السرد الموروث(كيف حدث ذلك؟) في رواية"ربيع الجبال"لمحمد مثنى، و"صنعاء مدينة مفتوحة"لمحمد عبد الولي،و"قرية البتول"لمحمد حنيبر وغيرها مما وضحناه في الرسالة. وفي التسعينيات تراجع التأثر بالموروث الشعبي، وأتت الأعمال الروائية في معظمها لتصوير المجتمع تصويراً مرآويا ولكتابة السيرة الذاتية بطريقة قصصية، كما في معظم أعمال عزيزة عبد الله، وأحمد قائد بركات. ويخرج عن ذلك بعض محاولات الروائيين الشباب في التجريب على اللغة، والحدث، وتضمين الرمز، ويأتي فيها بعض تناص التضمين لبعض الرموز الأسطورية، والحكايات الشعبية كما في رواية"إنه جسدي"لنبيلة الزبير، وبناء الحدث الفانتاستيكي القائم على التأثر بالموروث الحكائي الشعبي من خلال الحدث الخرافي كما في رواية"أضبارة جمهورية الانتفاخ"لوجدي الأهدل، ولكن تجربة الشباب ومحاولاتهم بحاجة إلى تعميق واستمرار وعدم التوقف — شأن كثير من التجارب السابقة — عند النص الأول.

٥-حاولت الدراسة أن تتناول بالقراءة بعض الروايات التي لم تلق حظها من التناول والنظر مع أهميتها، ومن ذلك مثلا رواية:"مجمع الشحاذين"لعبد الوهاب الضوراني، و"هموم الجد قوسم"لأحمد مثنى، و"طريق الغيوم"لحسين سا لم باصديق، و"مرتفعات ردفان"لحسين مسيبلي، و"الملكة المغدورة"لحبيب عبد الرب سروري، و"ركام وزهر"ليحيى علي الإرياني، و"القرية التي تحلم"لأحمد عبد الله فدعق،و"ربيع الجبال"لمحمد مثنى، و"الصمصام"لصالح با عامر، و"صنعاء مدينة مفتوحة"لمحمد عبد الولي، و"شيزان"ليحيى على الإرياني وغيرها. وقد وجدت فيها تأثرا

بالموروث الشعبي القصصي، تمَّ بيانه في متن الرسالة بالتفصيل.

٦-إن الإنتاج الروائي على قلته وتباعد فترات إنتاجه – وإن كانت بدايته مبكرة قياساً على أقطار عربية أخرى – لم يستطع الخروج إلى الساحة العربية، ولم يصل صوته إلى المنابر النقدية العربية – عدا بعض الروايات منها رواية الرهينة – ولعل ذلك يرجع إلى عدة عوامل أبرزها:-

١-عدم اهتمام الكتّاب أنفسهم بتطوير أعمالهم؛ بحيث لم يتجاوز كثير من إنتاجهم العمل الأول؛ ثم ما يلبث الكاتب أن ينصرف عنه إلى الشعر أو القصة القصيرة أو التوقف التام. ومن البدهي أن العمل الروائي يحتاج إلى كثير من المثابرة،والإخلاص، والثقافة العالية،وتطوير الأداء،والاستمرار.

٢-بعض الكتاب ينتج أعمالا لا تنمُّ عن ثقافة عميقة، وإخلاص للعمل الروائي وفهم لأبعاده؛ فهي لا تتجاوز كونها سيرة ذاتية تصف مواقفَ وأحداثاً شهدها الكاتب، ويقدمها في قالب قصصي، أو صياغة أحداث واقعية، يكاد يتطابق فيها الواقع مع العمل الفني في رؤية الكاتب. وباعتراف بعضهم – في مقدمات أعمالهم أو في ثناياها – بأنه لا فضل له إلاّ ترتيب العبارات وصياغة الأحداث موزعة في فصول الرواية. وليس معنى هذا أن كل الأعمال الروائية بهذه الطريقة، فثمة أعمال مهمة وتستحق أن يشار إليها، ويشاد بها ولعل ما يغيبها هو القصور في النشر والتوزيع عربّيًا.

٧-ما وظفته الرواية من الأساطير قليل،ولم نجد كاتباً يوظف الأسطورة الكاملة في عمل إبداعي روائي، على الرغم من وجود كثير من الأساطير في الموروث اليمني باعتبار اليمن، كانت واحدة من الحضارات الإنسانية الكبرى التي قامت في"سبأ، ومعين، وحضرموت، ويمنات، وقتبان"وغيرها، ولا حضارة دون رصيد كبير من الميثولوجيا التي تتناسب ودورها الحضاري. والبيئة الثقافية في اليمن ورثت كثيراً من ذلك، ويلمسه المجتمع في ممارسات حياته إلاّ أننا لم نجد من يستلهم تلك الأساطير أو يوظفها في أعمال روائية، وكذا الحكايات الشعبية وذلك بطريقة أكثر قصداً وتركيزًا،وصياغتها فنيّاً وجماليًّا، فكل قصة أو حكاية من الحكايات الشعبية المدونة منها–وهي قليلة جدا إذا ما قيست بما لا يزال بحاجة إلى جهود توثيقية من مؤسسات ثقافية مَعْنيَّة، تنهض بهذا العمل الوطني الجليل – وغير المدونة، تنتظر توظيفها فهي جواهر في منجم تحتاج إلى مُنَقِّبٍ حصيف يعرف قيمتها الإبداعية والجمالية ويصوغها للناس حلىً نادرةً قيِّمةً،

وبشهادة عدد من النقاد العرب فإن تلك الحكايات الشعبية التراثية اليمنية» تكاد تصرخ طالبة من يستخدمها في عمل مسرحي أو قصصي أو روائي »[1].

٨-ما وظفته الرواية اليمنية من موروثات شعبية قصصية ظهر فيها أنواع من القصص الشعبي، من حكايات خرافية، وحكايات الحيوانات، والحكايات الشعبية الواقعية، وخوارق الأولياء. وكذلك القصص الديني الذي مثل حضورا أوسع ربما يعود ذلك للثقافة الدينية في مجتمع محافظ كاليمن، يمارس الثقافة الدينية الإسلامية ويعتز بها.

ويوصي البحث بما يلي:

١-حث الباحثين والدارسين على دراسة الموروث الشعبي اليمني الزاخر والذي ما يزال بحاجة كبيرة إلى جهود ودراسات متخصصة أكاديمية وعلمية. وخاصة في الأدب الذي يفتقر إلى ذلك، ولم يظفر إلا بعدد قليل من الدراسات والأبحاث التي لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة. وما يزال الأدب الشعبي كجزء من الموروث الشعبي عموماً بحاجة إلى رصد، وتوثيق، ودراسة في مجال الحكاية الشعبية،والأساطير، والأغاني الشعبية...وكذلك البحث في توظيف التراث في فنون الأدب الأخرى كالقصة القصيرة، والمسرح،والشعر.

٢- إقامة مركز للبحوث والدراسات الشعبية يحتوي على لجان متخصصة، تقوم برصد، وتوثيق الموروث الشعبي اليمني(الفولكلور) بالطرق العلمية الحديثة، والاهتمام به كأحد روافد الفكر اليمني الأصيل المُعبِّر عن الخصوصية الثقافية، والهوية الحضارية لليمن. إذ الموروث الشعبي يمثل الامتداد الطبيعي لكثير من الظواهر والممارسات الحياتية لما ورثه الشعب من حضارات عبر العصور.

٣- عدم النظر إلى الموروثات الشعبية، والأدب الشعبي بعين النقص، أو اعتباره أقل درجة وأهمية من الأدب الرسمي-أدب الفصحى-، فالأدب الشعبي هو الأقرب إلى حياة الناس،والأكثر صدقاً في التعبير عن قضاياهم وحياتهم وآمالهم وآلامهم. وقد فطن إلى ذلك كثير من النابهين في البلدان الغربية والعربية، وأصبح له مراكزه ومختصوه. ولن يقدم الأدب-بكل أجناسه-إضافةً حقيقية للأدب القومي، ثم للأدب العالمي ما لم ينطلق

([1]) علي الراعي: مقدمة كتاب: حكايات وأساطير يمنية(مرجع سابق) ص ١٢

من خصوصية محلية؛ يقوم بتطويرها وتوظيفها فنياً وإبداعياً وجماليا بما يتناسب وروح العصر وقضاياه.

٤- الدعوة إلى اهتمام الباحثين بدراسة الرواية، والقصة القصيرة إلى جوار الشعر الغالب على معظم الدراسات النقدية والأكاديمية، وتعزيز التوجه إلى الاهتمام بهما؛ علَّ في ذلك ما يدفع بالحركة الإبداعية القصصية إلى إنتاج نصوصٍ على قدر كبير من الجودة الفنية والجمالية في زمن الرواية.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: مصادر الدراسة:

(أ) المصادر الرئيسة:(مرتبة زمنيا بحسب صدور أول طبعة منها) .

١) سعيد: محمد على لقمان، عدن، مجلة الثقافة الجديدة، العدد الرابع، يوليو ١٩٩٢م.

٢) مأساة واق الواق: محمد محمود الزبيري، صنعاء، دار الكلمة، ط٢، ١٩٨٥م.

٣) يموتون غرباء: محمد أحمد عبد الولي، بيروت، دار العودة، د.ط. ١٩٨٦م.

٤) مجمع الشحاذين: عبد الوهاب الضوراني، القاهرة، مطابع الناشر العربي، ط١، ١٩٧٩م.

٥) مرتفعات ردفان: حسين صالح مسيبلي، عدن، مؤسسة١٤ أكتوبر، ط١، ١٩٧٦م.

٦) طريق الغيوم: حسين سالم باصديق، بيروت، دار الفارابي، إصدارات وزارة الثقافة، عدن، ط١، ١٩٧٧م.

٧) صنعاء مدينة مفتوحة: محمد أحمد عبد الولي، بيروت، دار العودة، د.ط. ١٩٨٦م.

٨) قرية البتول: محمد حنيبر، دمشق، عالم الكتب، ط١، ١٩٧٩م.

٩) ربيع الجبال: محمد مثني، عدن، دار الهمداني، ط١، ١٩٨٣م.

١٠) الرهينة: زيد مطيع دماج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة عام ١٩٩٩م.

١١) عذراء الجبل: حسين سالم باصديق، عدن، دار الهمداني، ط١، ١٩٨٨م.

١٢) ركام وزهر: يحيى على الإرياني، بيروت، دار التنوير، ط١، ١٩٨٨م.

١٣) هموم الجد قوسم: أحمد مثنى، بيروت، دار الحداثة، ط١، ١٩٨٨م.

١٤) القرية التي تحلم: أحمد عبد الله فدعق، دمشق، دار الجاحظ، عدن، دائرة التأليف والنشر وزارة الثقافة، ط١، بدون تاريخ.

١٥) مشاهد طويلة من الحكاية: يحيى علي الإرياني، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩٦م.

١٦) الصمصام: صالح باعامر، القاهرة، مطابع الكوبري، ط١، ١٩٩٣م.

١٧) شيزان: يحيى على الإرياني، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١،

١٩٩٧م.

١٨) أضبارة جمهورية الانتفاخ: وجدي الأهدل، تعز، صحيفة الجمهورية، ١٩٩٨م.

١٩) زهرة البن: علي محمد زيد، بيروت، دار الكنوز الأدبية، ط١، ١٩٩٨م.

٢٠) الملكة المغدورة: حبيب عبد الرب سروري، صنعاء، مؤسسة المهاجر، كتاب المهاجر رقم ٣، ط١، ١٩٩٩م.

٢١) إنه جسدي: نبيلة الزبير، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة(سلسلة آفاق الكتابة ٣٩)، ط١، ٢٠٠٠م.

(ب) المصادر الثانوية:

٢٢) مصارعة الموت: عبد الرحيم السبلاني، تعز، الدار الحديثة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٧٠م.

٢٣) الميناء القديم: محمود صغيري، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٧٨م.

٢٤) الإبحار على متن حسناء: حسين سالم باصديق، بيروت، دار الفارابي، إصدارات وزارة الثقافة، عدن، ط١، ١٩٨٤م.

٢٥) شارع الشاحنات: محمد سعيد سيف، صنعاء، منشورات اتحاد الكتاب اليمنيين(كتاب الحكمة) طبع بمطابع مؤسسة الثورة للصحافة والنشر، ط١، ١٩٩٨م.

٢٦) مدينة المياه المعلقة، محمد مثنى، بيروت، دار أزال، ط١، ١٩٨٩م.

٢٧) ليلة ظهور أسعد الكامل: أحمد قائد بركات، صنعاء، دائرة الصحافة والطباعة، ط١، ١٩٩٢م.

٢٨) المبشع: أحمد قائد بركات، صنعاء، دائرة الصحافة والطباعة، ط١، ١٩٩٣م.

٢٩) رؤيا شمر يرعش: أنور محمد خالد، بيروت، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٩٧م.

٣٠) منازل القمر؛المنزلة الأولى(تباشير الأماني): أحمد قائد بركات، صنعاء، صحيفة الثورة، ط١، ١٩٩٨م.

٣١) أركنها الفقيه: عزيزة عبد الله، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط١، ١٩٩٨م.

٣٢) رجال الثلج: عبد الناصر مجلي، تعز، صحيفة الثقافية، ٢٠٠٠م.

٣٣) العقرب: زيد مطيع دماج.(مجموعة قصصية) بيروت، دار العودة، ط١،١٩٨٢م.

ثانياً: المراجع العربية القديمة:

-القرآن الكريم.

-الكتاب المقدس: العهد القديم.

-ألف ليلة وليلة، بيروت، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع،(مجلدين) د.ط، ١٩٨٠م.

-سيرة الملك سيف بن ذي يزن فارس اليمن، بيروت، المكتبة الثقافية،ط٢، ١٩٨٦م.

١-الحارث بن أسد المحاسبي: التوهّم؛ البعث والنشور، تحقيق ودراسة:أبو اليزيد العجمي، الزقازيق، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

٢-ابن شهيد الأندلسي:رسالة التوابع والزوابع، تحقيق وتصحيح: بطرس البستاني،بيروت، دار صادر، د.ط، ١٩٨٠م.

٣-أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، بيروت، دار صادر، د.ط، ١٩٨٩م.

٤-أبو الفضل بديع الزمان الهمذاني: المقامات، شرحها وضبطها: الشيخ محمد عبده المصري،بيروت، دار المتحدة للنشر، ط٢، ١٩٨٣م.

٥-ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، القاهرة، دار المعارف، د.ط، د.ت.

٦-أحمد بن أحمد الشرجي الزبيدي: طبقات الخواص؛ أهل الصدق والإخلاص، صنعاء، الدار اليمنية للنشر والتوزيع، بيروت، دار المناهل، ط١، ١٩٨٦م.

٧-الزمخشري(جار الله أبو القاسم محمود بن عمر): أساس البلاغة؛ القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٩٨٥م.

٨-الطبراني(أبو القاسم سليمان بن أحمد): المعجم الأوسط؛ تحقيق: طارق بن عوض الله محمد، وعبد المحسن بن إبراهيم الحسيني، القاهرة، دار الحرمين، د.ط، ١٩٩٥م.

٩-الطبري(محمد بن جرير): تفسير الطبري المسمى جامع البيان في تأويل القرآن، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٢م.

١٠-عبد الله بن عباس: حديث الإسراء والمعراج لسيدنا محمد ﷺ، القاهرة، الناشر دار القرآن، د.ط، د.ت.

١١-عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، ضبط وشرح: حبيب يوسف مغنية، بيروت، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دار التيسير، ط٢، ١٩٩٨م.

١٢-القرطبي(أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري): الجامع لأحكام القرآن، بيروت، دار الفكر، د.ط، ١٩٩٨م.

١٣-الكسائي(محمد بن عبد الله): قصص الأنبياء، طبعة أيزنبرغ، بريل ليدن، ١٩٣٣م.

١٤-المرتضى الزبيدي(السيد محمد مرتضى الحسيني): تاج العروس من جواهر القاموس. دار الفكر للطباعة والنشر،د.ط، د.ت.

١٥-الميداني(أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم): مجمع الأمثال؛ تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، عيسى البابي الحلبي وشركاه، د.ط، د.ت.

١٦-وهب بن منبه: كتاب التيجان والملوك، صنعاء، مركز الدراسات والبحوث اليمنية ط٢، د. ت.

ثالثاً: المراجع العربية الحديثة:

١-أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١، ١٩٥٣م.

٢-أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي؛ القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠٢م.

٣-أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، القاهرة، دار المعارف، د.ط، ١٩٨٤م.

٤-أحمد علي مرسي: الأدب الشعبي، وثقافة المجتمع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ١٩٩٩م.

٥-أحمد علي مرسي: مقدمة في الفولكلور، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية د.ط، ١٩٩٥م.

٦-أحمد علي مرسي:من مأثوراتنا الشعبية،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب(مكتبة الأسرة)،١٩٩٨م.

٧-أحمد كمال زكي: الأساطير؛ دراسة حضارية مقارنة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة،(ذاكرة الكتابة ١٧)، ط٢، ٢٠٠٠م.

٨-أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٨م.

٩-أحمد محمد صبحي: نظرية الإمامة لدى الشيعة الاثنا عشرية، القاهرة، دار المعارف،

١٩٦٣م.

١٠-إسماعيل بن علي الأكوع: الأمثال اليمانية، بيروت، مؤسسة الرسالة، صنعاء، مكتبة الجيل الجديد،ط٢،١٩٨٤م.

١١-إلهام أبو غزالة، علي خليل أحمد: مدخل إلى علم لغة النص؛ القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب(الألف كتاب الثاني)، ط٢، ١٩٩٩م.

١٢-أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبي؛ الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٨٧م.

١٣-جبور عبد النور: المعجم الأدبي، بيروت، دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٨٤م.

١٤-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م.

١٥-حسن عطية: الثابت والمتغير، دراسات في المسرح والتراث الشعبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٠م.

١٦-حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٧م.

١٧-حسن نجمي: شعرية الفضاء؛ المتخيل والهوية في الرواية العربية.بيروت، الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي، ط١،٢٠٠٠م.

١٨-حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٨م.

١٩-حسين سالم باصديق: أضواء على القصة العربية الحديثة، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٦م.

٢٠-حسين سالم باصديق: في التراث الشعبي اليمني؛ صنعاء، مركز الدراسات والبحوث اليمنية، ط١، ١٩٩٣م.

٢١-حسين فوزي: حديث السندباد القديم، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة(ذاكرة الكتابة ٢٢) ط٢، يوليو ٢٠٠١م.

٢٢-حسين نصار: أدب الرحلة، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩١م.

٢٣-حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة،(مكتبة الدراسات الشعبية ٦٤)، ط٢، مارس ٢٠٠٢م.

٢٤-حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران، تونس، دار الجنوب للنشر، د.ط، ١٩٩٣م.

٢٥-حمزة على لقمان: أساطير من تاريخ اليمن؛ بيروت، دار المسيرة، ط٢، ١٩٨٨م.

٢٦-حمود العودي: التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية(دراسة تطبيقية عن المجتمع اليمني)، بيروت، دار العودة، ط٢،١٩٨٦م.

٢٧-حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي؛ بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١م.

٢٨-خليل أحمد خليل: معجم المصطلحات الأسطورية، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٦م.

٢٩-خير الدين الزركلي: الأعلام؛ بيروت، دار العلم للملايين، ط٧، ١٩٨٦م.

٣٠-دائرة المعارف الإسلامية، بيروت، دار المعرفة، د.ط، د.ت.

٣١-راكز أحمد: الرواية بين النظرية والتطبيق؛ اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٥م.

٣٢-سعيد علوش: عنف المتخيل الروائي، بيروت،مركز الإنماء القومي، د.ت.

٣٣-سعيد عولقي: ٧٠ عاماً من المسرح في اليمن؛ دمشق، دار الجاحظ، عدن، دائرة التأليف والنشر بوزارة الثقافة والسياحة، ط١، ١٩٨٣م.

٣٤-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي؛ النص والسياق، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠١م.

٣٥-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٣م.

٣٦-سعيد يقطين: ذخيرة العجائب العربية، سيف بن ذي يزن، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م.

٣٧-سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢م.

٣٨-سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، القاهرة، دار المعارف بمصر، د.ط، ١٩٥٩م.

٣٩-سيد البحراوي:محتوى الشكل في الرواية العربية؛١-النصوص المصرية الأولى. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١،١٩٩٦م.

٤٠–سيد القمني: الأسطورة والتراث، القاهرة، المركز المصري لبحوث الحضارة(تحت التأسيس)، ط٣، ١٩٩٩م.

٤١–سيزا قاسم: بناء الرواية، دارسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٨٤م.

٤٢–سيزا قاسم: روايات عربية، قراءة مقارنة، الدار البيضاء، شركة الرابطة، ط١، ١٩٩٧م.

٤٣–سيزا قاسم: القارئ والنص؛ العلامة والدلالة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٢م.

٤٤–شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي(التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل) القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة(كتابات نقدية ١١) أبريل، ٢٠٠٢م.

٤٥–شوقي الزهرة: أثر السيرة الشعبية في الرواية التاريخية ١٩١٤–١٩٥٠م. القاهرة، دار الزهراء للنشر، ١٩٩١م.

٤٦–شوقي عبد الحكيم: سيرة الملوك التباعنة؛ في ثلاثين فصلاً، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٧م.

٤٧–شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٨٢م.

٤٨–صالح بن أحمد الحارثي: الزامل في الحرب والمناسبات، دمشق، مطبعة الكتاب العربي، د.ط، ١٩٩٠م.

٤٩–صفوت كمال: المأثورات الشعبية؛ علم وفن، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠٠م.

٥٠–صفوت كمال: مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي؛ الكويت، وزارة الإعلام، ط٣، ١٩٨٦م.

٥١–صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، القاهرة، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٧م.

٥٢–صلاح فضل: شفرات النص، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة(كتابات نقدية ٨٥)، فبراير ١٩٩٩م.

٥٣–صلاح فضل: عين النقد على الرواية الجديدة، القاهرة، دار قباء، د.ط، ١٩٩٨م.

٥٤–صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي؛ القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٩٩٨م.

٥٥-طلال حرب: أولية النص؛ بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط١، ١٩٩٩م.

٥٦-طلال حرب: بنية السيرة الشعبية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م.

٥٧-طه وادي: الرواية السياسية؛ القاهرة، دار النشر للجامعات المصرية، ط١، ١٩٩٦م.

٥٨-عائشة عبد الرحمن(بنت الشاطئ): الغفران: دراسة نقدية، القاهرة، دار المعارف، ط٤، ١٩٩٩م.

٥٩-عبد الحميد إبراهيم: قصص الحب العربية؛ أغراضها وتطورها؛ القاهرة، دار المعارف(سلسلة اقرأ)، ط٢، د.ت.

٦٠-عبد الحميد إبراهيم: القصة اليمنية المعاصرة، بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٧٧م.

٦١-عبد الحميد يونس: الأسطورة والفن الشعبي، القاهرة، المركز الثقافي الجامعي، ط١، ١٩٨٠م.

٦٢-عبد الحميد يونس: التراث الشعبي، القاهرة، دار المعارف،(سلسلة كتابك رقم ٩١)، د.ط، ١٩٧٩م.

٦٣-عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٨٥م.

٦٤-عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، بيروت، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٨٣م.

٦٥-عبد الرحمن بسيسو: استلهام الينبوع(المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية) سنابل للنشر والتوزيع، منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط١، ١٩٨٣م.

٦٦-عبد الرحمن بعكر: كواكب يمنية في سماء الإسلام؛ بيروت، دار الفكر المعاصر، دمشق، دار الفكر، ط١، ١٩٩٠م.

٦٧-عبد العزيز المقالح: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، بيروت، دار العودة، ط٣، ١٩٨٤م.

٦٨-عبد العزيز المقالح: دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩م.

٦٩-عبد العزيز المقالح: شعر العامية في اليمن، بيروت، دار العودة، د.ط. ١٩٨٦م.

٧٠-عبد العزيز المقالح: قراءة في أدب اليمن المعاصر، بيروت، دار العودة، كتاب الكلمة(١)، يناير ١٩٧٧م.

٧١-عبد الفتاح كيليطو: الغائب؛ الدار البيضاء، دار توبقال، د.ط، د.ت.

٧٢-عبد الكافي محمد سعيد: الفأر في قفص الاتهام(مسرحية تاريخية في ثلاثة فصول) عدن، دار الهمداني، ط١، ١٩٨٤م.

٧٣-عبد الله إبراهيم: السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢م.

٧٤-عبد الله البردوني: الثقافة الشعبية: تجارب وأقاويل يمنية، القاهرة، دار المأمون للطبع والنشر، د.ط، ١٩٨٨م.

٧٥-عبد الله البردوني: الثقافة والثورة في اليمن؛ دمشق، مطبعة الكاتب العربي، د.ط، ١٩٩١م.

٧٦-عبد الله البردوني: فنون الأدب الشعبي في اليمن، دمشق، دار الفكر، ط٣، ١٩٩٥م.

٧٧-عبد الله الحبشي: دراسات في التراث اليمني، بيروت، دار العودة، صنعاء كتاب الكلمة الرابع، ط١، ١٩٧٧م.

٧٨-عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م.

٧٩-عبد الله معمر: الطب الشعبي والتطور الاجتماعي في اليمن؛ القاهرة، مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٩٩م.

٨٠-عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، الكويت، سلسلة عالم المعرفة(٢٤٠)، ديسمبر ١٩٩٨م.

٨١-عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي،القاهرة،دار الثقافة،د.ط،١٩٧٨م.

٨٢-عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة، دار الثقافة، د.ط، ١٩٩٠م.

٨٣-علي الراعي: الرواية في الوطن العربي؛ القاهرة، دار المستقبل العربي، ط١، ١٩٩١م.

٨٤-علي عبد الواحد وافي: غرائب النظم والتقاليد والعادات، القاهرة، نهضة مصر، ط١، فبراير ٢٠٠٠م.

٨٥-علي محمد عبده: حكايات وأساطير يمنية، صنعاء، دار الكلمة، ط٢، ١٩٨٥م.

٨٦-عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ط١،

١٩٩١م.

٨٧–فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٤م.

٨٨–فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٩٩١م.

٨٩–فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٩٩٢م.

٩٠–فاطمة قنديل: التناص في شعر السبعينيات، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، مارس ١٩٩٩م.

٩١–فتحي الصنفاوي: مدخل إلى دراسة المأثورات الشعبية الغنائية(الفولكلور الغنائي) القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١م.

٩٢–فراس السواح: مغامرة العقل الأولى–دراسة في الأسطورة–سوريا وبلاد الرافدين، نيقوسيا، قبرص، سومر للدراسات والنشر والتوزيع، ط٦، ١٩٨١م.

٩٣–فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل؛ دراسات في السرد الروائي والقصصي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٩١م.

٩٤–فوزي العنتيل: عالم الحكايات الشعبية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة(مكتبة الدراسات الشعبية ٣٦)، ط٢، مارس ١٩٩٩م.

٩٥–فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو؟!، بيروت، دار المسيرة القاهرة، مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٨٧م.

٩٦–كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٣م.

٩٧–مجدي وهبه، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٧٩م.

٩٨–مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط(جزئين)، القاهرة، مطابع الدار الهندسية، ط٣، ١٩٨٥م.

٩٩–مجموعة كتاب: الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع؛ إشراف د. عبد المنعم تليمة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ١٩٨٧م.

١٠٠–مجموعة كتاب: الرجل والقمة(بحوث ودراسات) في أدب نجيب محفوظ. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط١،١٩٨٩م.

١٠١-محمد أحمد شهاب: الحكايات الشعبية(من التراث الشعبي اليمني)، عدن، دائرة التأليف والنشر والترجمة، بيروت، دار ابن خلدون، ط١، ١٩٨٠م.

١٠٢-محمد الجوهري: علم الفولكلور، القاهرة، دار المعارف، ط٤، ١٩٨١م.

١٠٣-محمد حسن عبد الله: أساطير عابرة الحضارات؛ الأسطورة والتشكيل، القاهرة، دار قباء، ط١، ٢٠٠٠م.

١٠٤-محمد حسين هيكل: زينب(رواية)، القاهرة، دار المعارف، ط٥، ١٩٩٢م.

١٠٥-محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢م.

١٠٦-محمد عابد الجابري: التراث والحداثة-دراسات ومناقشات، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، تموز-يوليو ١٩٩١م.

١٠٧-محمد عبد القادر بافقيه، ألفريد بسيتين، كريستيان روبان، محمود الغول: مختارات من النقوش اليمنية القديمة، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٥م.

١٠٨-محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب، عن الجاهلية ودلالاتها، بيروت، دار الفارابي ط١، ١٩٩٤م.

١٠٩-محمد عزام: فضاء النص الروائي، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦م.

١١٠-محمد محمود الزبيري: ديوان الزبيري، بيروت، دار العودة، د.ط، ١٩٨٦م.

١١١-محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس؛ تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٦٧م.

١١٢-محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٨٦م.

١١٣-محمود سليم الحوت: في طريق الميثولوجيا عند العرب، بيروت، دار النهار للنشر، ط٢، ١٩٧٩م.

١١٤-مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٨م.

١١٥-مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، القاهرة، دار المعارف، ط١، ١٩٩١م.

١١٦-مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط١،

١٩٩٩م.

١١٧–منير البعلبكي: موسوعة المورد العربية، بيروت، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩٠م.

١١٨–نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، القاهرة، دار غريب، ط٣، د.ت.

١١٩–هشام علي: الخطاب الروائي في اليمن، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر ط١، ١٩٩٦م.

١٢٠–هشام علي: السرد والتاريخ في كتابات زيد مطيع دماج. صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٠م.

١٢١–وجيه يعقوب: الرواية والتراث العربي؛ قراءة في روايات جمال الغيطاني.القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة،(كتاب الثقافة الجديدة ٥١)،١٩٩٧م.

١٢٢–وليد الخشاب: دراسات في تعدي النص، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة(الكتاب الأول) د.ط، د.ت.

١٢٣–يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، بيروت، دار الفارابي، ط١، ١٩٩٠م.

رابعاً: المراجع المترجمة:

١) آرثر كورتل: قاموس أساطير العالم؛ ترجمة: سهى الطريحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣م.

٢) أ.م. فورستر: أركان القصة؛ ترجمة: كمال عياد جاد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١م.

٣) أديث كريزويل: عصر البنيوية؛ ترجمة جابر عصفور، الكويت، القاهرة، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٣م

٤) أوفيد: مسخ الكائنات: ترجمة وتقديم: ثروت عكاشة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة الكتاب، ط٣، ١٩٩٢م.

٥) أيكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور؛ ترجمة محمد الجوهري، وحسن الشامي، القاهرة، دار المعارف بمصر، د.ط، ١٩٧٢م.

٦) ترفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، القاهرة، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٤م.

٧) جان لامبير: طب النفوس؛ فن الغناء الصنعاني، ترجمة: علي محمد زيد، صنعاء، الهيئة العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٢م.

٨) جوزيف كامبل: قوة الأسطورة؛ ترجمة: حسن صقر، وميساء صقر، دمشق، دار الكلمة، ط١، ١٩٩٩م.

٩) جوليا كريستيفا: علم النص؛ ترجمة: فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال، ط٢، ١٩٩٧م.

١٠) جيرار جينت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧م.

١١) جيرار جينت: مدخل إلى النص الجامع؛ ترجمة: عبدالعزيز شبيل، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ١٩٩٩م.

١٢) ديفيد لودج: الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٢م.

١٣) رودلف زلهايم: الأمثال العربية القديمة، ترجمة: رمضان عبد التواب، بيروت مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٨٤م.

١٤) فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، ترجمة: نبيلة إبراهيم، القاهرة، مكتبة غريب، د.ط، د.ت.

١٥) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، الناشر؛ النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٨٩م.

١٦) فيتالي ناؤومكين: سقطري ... هناك حيث بعثت العنقاء، ترجمة: على صالح الخلاقي، عدن، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٩م.

١٧) ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي، دمشق، دار الحوار، ط١، ١٩٨٥م.

١٨) م.ب بيوتروفسكي: اليمن قبل الإسلام والقرون الأولى للهجرة، تعريب: محمد الشعيبي، بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٨٧م.

١٩) هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، القاهرة، نيويورك، مؤسسة فرانكلين للطباعة، ١٩٧٦م.

٢٠) هوميروس: الأوذيسة؛ ترجمة: عنبرة سلام الخالدي، بيروت، دار العلم للملايين، د.ط، ١٩٨٦م.

٢١) يان فانسينا: المأثورات الشفاهية، ترجمة وتقديم: د. أحمد علي مرسي، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة(مكتبة الدراسات الشعبية ٤٥)، ديسمبر ١٩٩٩م.

٢٢) يوري سوكولوف: الفولكلور قضاياه وتاريخه، ترجمة: حلمي شعراوي، وعبد الحميد حوّاس، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة(مكتبة الدراسات الشعبية ٥١) ط٢، ٢٠٠٠م.

خامساً: المراجع الأجنبية:

1-Boulton, Marjorie: The Anatomy of the novel , Rout tledge & Kegan paul., London and Bosron , 1975.

2-Gerhardt ,Mia: The art of story-Telling: Aliterary study of the thousand and one nights.(Leiden:Brill ,1963).

3-Leitch, V.B:Deconstructive Criticism,Columbia University press, New York,1983.

4-The New Encyclopedia Britannica(2002).

سادساً: الرسائل الجامعية المخطوطة:

١-آمنة يوسف محمد عبده: تقنيات السرد في الرواية اليمنية المعاصرة(مقاربة بنوية)، رسالة ماجستير(مخطوطة)، كلية الآداب جامعة صنعاء، مايو ١٩٩٦م.

٢-حمود القيري: تحقيق ودراسة ديوان الفتوح لأحمد بن علوان اليمني، رسالة ماجستير(مخطوطة)، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٨م.

٣-صبري مسلم حمادي الحسيني: أثر التراث الشعبي في رسم الشخصية في الرواية العراقية الحديثة. رسالة ماجستير(مخطوطة) كلية الآداب،جامعة القاهرة،١٩٧٨م.

٤-عائد كاظم حسين خصباك: الخصوصية الموضوعية في الرواية اليمنية ١٩٦٢-١٩٩٠م، رسالة دكتوراه(مخطوطه)، كلية الآداب، جامعة صنعاء ١٩٩٨م.

٥-عبد الحكيم محمد أبو عامر:الموروث وعلاقته بالشكل الروائي في ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه.رسالة ماجستير(مخطوطة) كلية الآداب جامعة القاهرة،٢٠٠١م.

٦-عبد الحكيم محمد صالح: بناء السرد في الرواية اليمنية، دراسة نظرية تطبيقية من خلال أربع روايات يمنية مختارة من منتصف الثمانينات وحتى أواخر التسعينيات من القرن الماضي. رسالة

ماجستير(مخطوطة)، القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية، ٢٠٠١م.

٧-عبد الحميد سالم المحادين: المكان في الرواية الخليجية، رسالة دكتوراه(مخطوطة)، القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية، ٢٠٠١م.

٨-محمد رجب النجار: البطل في الملاحم الشعبية العربية، قضاياه وملامحه الفنية، رسالة دكتوراه(مخطوطة)، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٦م.

سابعاً: الدوريات:

(أ) المجلات:

١-ألف،(القاهرة)، العدد ٤ ربيع ١٩٨٤م.

العدد ٦ ربيع ١٩٨٦م.

العدد ٩ ربيع ١٩٨٩م.

٢-التراث الشعبي،(بغداد)، العددان، ٧،٨، السنة الثانية، آذار، ونيسان ١٩٧١م.

٣-الحداثة،(بيروت)، المجلد ٧، العددان، ١٤،١٣، شتاء ١٩٩٦م.

٤-الحكمة،(صنعاء) العددان، ٢١٩، ٢٢٠، صيف ٢٠٠٢م.

٥-دراسات يمنية،(صنعاء)، مركز الدراسات والبحوث اليمني، العدد ٥٨،يوليو – سبتمبر ١٩٩٨م.

٦-سطور،(القاهرة)، أكتوبر ١٩٩٨م.

٧-عالم الفكر،(الكويت)، المجلد ١٧، العدد الأول، أبريل، مايو-يونيو ١٩٨٦م.

٨-عالم الكتاب،(القاهرة)، خريف ٢٠٠٠م.

٩-الفكر العربي،(بيروت)، العدد ٩٩، شتاء ٢٠٠٠م.

١٠-فصول(القاهرة)،-المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٢م.

-المجلد الثالث، العدد الرابع، يونيو، أغسطس، سبتمبر، ١٩٨٣م.

-المجلد السادس، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٦م.

-المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٣م.

-المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٤م(عدد خاص عن ألف ليلة وليلة ج٢).

-المجلد السادس عشر، العدد الثالث، شتاء ١٩٩٧م.

١١-الفنون الشعبية،(القاهرة)-العدد ١٩، أبريل-يونية ١٩٨٧م.

-العدد ٣٧ سبتمبر ١٩٩٢م.

١٢-كتابات معاصرة،(بيروت) العدد ٣٩، سنة ١٩٩٩م.

(ب) الصحف:

١-الثورة، صنعاء،(الملحق الثقافي)، العدد ١١٦٩٩،٢٢/١١/١٩٩٦م.

٢-الحياة، لندن، العدد ١٢٢٧٨، ٧ أكتوبر ١٩٩٦م.

٣-اليمن، نشرة شهرية يصدرها المركز الإعلامي اليمني لسفارة اليمن بالقاهرة العدد ٢، أبريل ٢٠٠٢م.

ثامناً: مواقع الإنترنت:

١-موقع اتحاد الكتاب العرب www.awu-dam.org

٢-موقع صحيفة ٢٦ سبتمبر www.26september.com

٣-موقع مجلة نزوي www.nizwa.com

ملحق

أ-ببيليوجرافيا الرواية اليمنية.

ب-ببيليوجرافيا نقد الرواية اليمنية.

١- هذه الببيلوجرافيا للرواية اليمنية ليست الأولى؛ فقد سبقتها خمس ببيليوجرافيات،لكنها جاءت لتتلافى بعض القصور والأخطاء التي وقعت فيها الجهود السابقة إثباتا لما أغفلته أو تصويبا لما ضمنته. أما الجهود السابقة فهي على النحو التالي:

الأولى: أعدها الدكتور عبد الحميد إبراهيم، ونشرها في ذيل كتابه"القصة اليمنية المعاصرة ١٩٣٩ – ١٩٧٦م"وقد رصدت الروايات بداية برواية"سعيد"ونهاية برواية"مرتفعات ردفان". ليبلغ عددها ١٣ رواية لكنه أغفل روايتين لم يشر إليهما وهما:يوميات مبرشت، والقات يقتلنا. وللكاتب والكتاب فضل الريادة في ذلك وإن كان مهتما–بالدرجة الأولى–بالقصة القصيرة.

الثانية: وضعها حسين سالم با صديق في ذيل كتابه"أضواء على القصة العربية الحديثة"المنشور عام ١٩٩٦م – وكان قد نشر جزءا منها من قبل في أحد مقالاته بمجلة الثقافة الجديدة عام ١٩٩٢م – ورصد منها ثلاثين رواية حتى عام ١٩٩٣م ولكنه وقع في أخطاء واضحة في أسماء الروايات مثل:"مذكرات عاقل"،و"المرفأ القديم"؛ والصواب"مذكرات عامل"،و"الميناء القديم"، وكذلك اجتزاء بعض أسماء الروايات مثل:"المشاهد الطويلة.."،كما أخطأ في اسم"عبد الرحيم السبلاني"وسماه(عبد الرحمن السيلاني) هذا بالإضافة إلى تقديم بعض الروايات المتأخرة زمنا لعدم تأكده من تاريخ النشر فيما يبدو.

الثالثة: أعدها الدكتور"شكري عزيز الماضي"ونشرها في مجلة الثقافة الجديدة عام

١٩٩٤م وهي التي ذيلتها الباحثة"آمنة يوسف"في رسالتها"تقنيات السرد في الرواية اليمنية"وأضافت إليها رواية"شارع الشاحنات"لتصبح ٣٣ رواية حتى عام ١٩٩٦م غير أنها وقعت في نفس خطأ شكري الماضي عندما ضم رواية بعنوان"الفرزة"لعبد الملك المقرمي إلى الروايات بينما لم تصدر هذه الرواية وما صدر منها لا يتعدى الفصل الأول نشر في مجلة الثقافة الجديدة عام ١٩٩٢م.

الرابعة: ما جاء في كتاب الدكتور حمدي السكوت"الرواية العربية: بيبليوجرافيا، ومدخل نقدي"وقد حصل بها خلط واضح بين الروايات، والمجموعات القصصية،وأخطاء في عناوين بعض الروايات مثل(طريق العودة) —وعَدَّها رواية ثانية لحسين سالم با صديق وليس له غير رواية"طريق الغيوم"—، و(صور من الماضي)، والصحيح"صوت من الماضي". ولعل السبب في ذلك يرجع إلى اتساع المشروع من ناحية، وعدم توفر المعلومات الكافية والدراسات اليمنية التي يعتمد عليها الباحث من ناحية أخرى.

خامسا: ما أعده الباحث عبد الحكيم محمد صالح وذيل به رسالته"بناء السرد في الرواية اليمنية"عدّ منها ٥٠ رواية حتى عام ٢٠٠٠م. ولعلها أكثر الجهود السابقة استكمالا إلا أنه لم يشر-أيضا-إلى بعض الروايات مثل رواية:"سفينة نوح"، و"يا طالع الفضاء"، و"نحو الشمس شرقا"...وغيرها. وعد رواية"خطوات على جبال اليمن"للكاتب السعودي سلطان سعد القحطاني ضمن الروايات اليمنية، وليست كذلك بالطبع، وإنما أحداثها تدور في اليمن. والأمر الأخر أنه بدأر صده للروايات برواية فتاة قاروت ١٩٢٧م، والصبر والثبات ١٩٢٩م. على أنهما البداية للرواية اليمنية والحق أنهما روايتان في حكم المفقودتين إلا من توصيف وعرض للأخيرة في كتاب عبد الله الحبشي"أوليات يمانية في الأدب والتاريخ"وهي بحسب توصيفه"وعظية غرامية فكاهية إنتقادية"كتبت ونشرت خارج اليمن وتدور أحداثها في المهجر، وليس لها من ارتباط باليمن إلا كون كاتبها أحمد عبد الله السقاف أديب يمني هاجر إلى جزر جاوة بأندنوسيا. ولو اعتمدنا ما ذهب إليه الباحث في هذا المقياس لكان الأولى أن يعد روايات علي أحمد باكثير من الروايات اليمنية.

ونعتقد أن هذه الببليوجرافيا التي نقدمها في دراستنا هذه هي الأكثر استيفاءً شاكرين جهود السابقين التي لولاها لما وصلنا إلى هذه الببليوجرافيا.

٢-نضع إضافة إلى ذلك ببليوجرافيا عن نقد الرواية اليمنية، وهي محاولة لرصد العمل النقدي للخطاب الروائي، نأمل من خلالها إفادة الباحثين والمهتمين في هذا الميدان،وإعطاء صورة وصفية شبه متكاملة عن الخطاب الروائي في اليمن إبداعاً ونقدًا. ولا نزعم أننا قد استقصينا كل ما كتب بحيث لم نغادر منه شيئا، ولكننا لم ندخر جهدا في ذلك. فإن أصبنا فمن الله وإن قصرنا، ففي جهود الباحثين ما يكمل هذا العمل.، وحسبنا أن نخطو الخطوة الأولى في هذا الطريق.

أ-بيبليوجرافيا الرواية اليمنية

من عام ١٩٣٩ إلى مايو ٢٠٠٣م حسب التسلسل التاريخي

م	الرواية	المؤلف	سنة صدورها لأول مرة	ناشر الطبعة الأولى	طبعات أخرى	ملاحظات
١	سعيد	محمد علي إبراهيم لقمان	١٩٣٩	عدن-المطبعة العربية	ضمن مجلة الثقافة الجديدة، عدن، العدد الرابع-يوليو ١٩٩٢م	
٢	يوميات مبرشت	عبد الله محمد الطيب أرسلان	١٩٤٨	عدن-مطبعة فتاة الجزيرة		
٣	حصان العربة	علي محمد عبده	١٩٥٩	عدن-صحيفة الكفاح		
٤	مأساة واق الواق	محمد محمود الزبيري	١٩٦٠	القاهرة	عن دار العودة-بيروت ط١، ١٩٧٨ وعن دار الكلمة-صنعاء(١٩٨٥)	
٥	مذكرات عامل	علي محمد عبده	١٩٦٦	عدن-صحيفة الطريق		
٦	القات يقتلنا	رمزية عباس الإرياني	١٩٦٩م	تعز		
٧	مصارعة الموت	عبد الرحيم السبلاني	١٩٧٠	تعز-الدار الحديث للطباعة والنشر		
٨	ضحية الجشع	رمزية عباس الإرياني	١٩٧٠	تعز - دار القلم للطباعة والنشر		
٩	يموتون غرباء	محمد أحمد عبد الولي	١٩٧١	عدن -صحيفة الشرارة	عن اتحاد الكتاب اليمني ضمن مجلة(الحكمة) وعن دار العودة عدة طبعات أخرها عام ١٩٨٦م	
١٠	العودة إنها النهاية	عبد الرحمن بجاش	١٩٧٥	صنعاء-صحيفة الثورة		

م	الرواية	المؤلف	سنة صدورها لأول مرة	ناشر الطبعة الأولى	طبعات أخرى	ملاحظات
١١	**صوت من الماضي**	**أبو أنمار**	**١٩٧٥**	**صنعاء–صحيفة الرسالة**		
١٢	**مجمع الشحاذين**	**عبد الوهاب الضوراني**	**١٩٧٦**	**صنعاء–صحيفة الثورة من٢٦/١ ،عدد٢٤٨٩ إلى٢/١٣ ،عدد٢٥٠٧**	**وفي كتاب عام ١٩٧٩ عن مطابع الناشر العربي–القاهرة**	
١٣	**غرباء في أوطانهم**	**أحمد محمد العليمي**	**١٩٧٦**	**تعز–صحيفة الجمهورية، من ٢٨/٤، العدد٢٨١٣ حتى٢٦/٥، عدد٢٨٣٩**		
١٤	**الخاتم المجهول**	**عبد الكريم المرتضى**	**١٩٧٦**	**تعز–صحيفة الجمهورية الحلقة الأولى في ٥/٩/**		
١٥	**مرتفعات ردفان**	**حسين صالح مسيبلي**	**١٩٧٦**	**عدن–مؤسسة ١٤ أكتوبر**		
١٦	**طريق الغيوم**	**حسين سالم باصديق**	**١٩٧٧**	**بيروت–دار الفارابي–إصدارات وزارة الثقافة–عدن**		
١٧	**صنعاء مدينة مفتوحة**	**محمد أحمد عبد الولي**	**١٩٧٨**	**عدن–مؤسسة أكتوبر**	**وعن دار العودة–بيروت عدة طبعات أخرها في ١٩٨٦**	**ونشرتها مجلة الحكمة صنعاء–السنة ٧ العددان ٥٩،٦٠ إبريل–مايو ١٩٧٧، ونشرتها مؤخراً دار منشورات الجمل، كولومبيا–ألمانيا، ٢٠٠٣م**
١٨	**الميناء القديم**	**محمود صغيري**	**١٩٧٨**	**دمشق–اتحاد الكتاب العرب**		
١٩	**قرية البتول**	**محمد حنيبر**	**١٩٧٩**	**دمشق–عالم الكتب**		
٢٠	**سفينة نوح**	**عبد الله سالم**	**١٩٨١**	**عدن–دار الهمداني**	**صنعاء، مركز عبادي**	

م	الرواية	المؤلف	سنة صدورها لأول مرة	ناشر الطبعة الأولى	طبعات أخرى	ملاحظات
		باوزير			للدراسات والنشر، عام ٢٠٠١م ضمن سلسلة إبداعات يمانية.	
٢١	صراع في جزيرة الذهب	عبد المجيد القاضي	١٩٨٢	دمشق–مطبعة الكاتب العربي منشورات اتحاد الكتاب العرب.		(رواية للأطفال، ١٨٢ صفحة)
٢٢	ربيع الجبال	محمد مثنى	١٩٨٣	عدن–دار الهمداني	مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء ٢٠٠٢م	
٢٣	الإبحار على متن حسناء	حسن سالم باصديق	١٩٨٤	بيروت–دار الفارابي–إصدارات وزارة الثقافة–عدن		
٢٤	الرهينة	زيد مطيع دماج	١٩٨٤	بيروت–دار الآداب	عن دار رياض الريس–لندن عام ١٩٩٧م وضمن مشرع اليونسكو(كتاب في جريدة) عام ١٩٩٨ والهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة عام ١٩٩٩م	
٢٥	وأشرقت الشمس	سلوى محمد الصرحي	١٩٨٤	صنعاء–مسلسلة في صحيفة الثورة		
٢٦	صراع مع الحياة	سلوى محمد الصرحي	١٩٨٥	صنعاء – مسلسلة في صحيفة الثورة		
٢٧	شارع الشاحنات	محمد سعيد سيف	١٩٨٥	صنعاء–مجلة اليمن الجديد	صنعاء–منشورات اتحاد الكتاب اليمنيين(كتاب	

م	الرواية	المؤلف	سنة صدورها لأول مرة	ناشر الطبعة الأولى	طبعات أخرى	ملاحظات
					الحكمة طبع بمطابع مؤسسة الثورة للصحافة والنشر عام١٩٩٨م	
٢٨	ويبقى الأمل	سلوى محمد الصرحي	١٩٨٦	صنعاء – مسلسلة في صحيفة الثورة		
٢٩	عذراء الجبل	حسين سالم باصديق	١٩٨٨	عدن–دار الهمداني إصدار وزارة الثقافة والإعلام عدن		
٣٠	ركام وزهر	يحيى على الإرياني	١٩٨٨	بيروت–دار التنوير		
٣١	هموم الجد قوسم	أحمد مثنى	١٩٨٨	بيروت–دار الحداثة		
٣٢	مدينة الصعود	محمد مثنى	١٩٨٩	عدن–دار الهمداني	وعن دار أزال–بيروت بعنوان(مدينة المياه المعلقة)	رواية واحدة بعنوانين
٣٣	القرية التي تحلم	أحمد عبد الله فدعق	١٩٨٩	دمشق–دار الجاحظ		
٣٤	مشاهد طويلة من الحكاية	يحيى على الإرياني	١٩٨٩	بغداد، دار الشئون الثقافية.	بيروت،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر١٩٩٦م.	نشرت فصول منها في نهاية السبعينات في مجلة اليمن الجديد
٣٥	السمار الثلاثة	سعيد عولقي	١٩٨٩	عدن–صحيفة ١٤ أكتوبر	وعن مركز عبادي للدراسات والنشر عدن–عام١٩٩٣	
٣٦	ليلة ظهور	أحمد قائد	١٩٩٢	صنعاء–دائرة الصحافة		حوارية تاريخية

م	الرواية	المؤلف	سنة صدورها لأول مرة	ناشر الطبعة الأولى	طبعات أخرى	ملاحظات
	أسعد الكامل	بركات		والطباعة		
٣٧	الُمَبشِّع	أحمد قائد بركات	١٩٩٣	صنعاء–دائرة الصحافة والطباعة		
٣٨	الصمصام	صالح باعامر	١٩٩٣	القاهرة مطابع الكوبري		
٣٩	يا طالع الفضاء	عبد الله سالم باوزير	١٩٩٥	صنعاء، مركز عبادي سلسلة كتاب الجيب رقم ١٠		رواية قصيرة ٨٠صفحة
٤٠	أحلام.. نبيلة	عزيزة عبد الله	١٩٩٧	القاهرة – مكتبة الخانجي		
٤١	شيزان	يحيى على الإرياني	١٩٩٧	بيروت–المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر		
٤٢	رؤيا شمر يرعش	أنور محمد خالد	١٩٩٧	بيروت–دار الفكر العربي		رواية تاريخية
٤٣	منازل القمر(تباشير الأماني)	أحمد قائد بركات	١٩٩٨	صنعاء – منشورات صحيفة الثورة.		
٤٤	أضبارة جمهورية الانتفاخ	وجدي الأهدل	١٩٩٨	تعز–صحيفة الجمهورية	بعنوان» قوارب جبلية «صنعاء، مركز عبادي، ط١، يناير ٢٠٠٢م وبيروت–لندن دار رياض الريس ط٢، حزيران/ يونيو ٢٠٠٢م	
٤٥	أركنها الفقيه	عزيزة عبد الله	١٩٩٨	القاهرة–مكتبة الخانجي		
٤٦	طيف ولاية	عزيزة عبد الله	١٩٩٨	صنعاء–دائرة التوجيه		

م	الرواية	المؤلف	سنة صدورها لأول مرة	ناشر الطبعة الأولى	طبعات أخرى	ملاحظات
				المعنوي للقوات المسلحة		
٤٧	دار السلطنة	رمزية عباس الإرياني	١٩٩٨	صنعاء – حقوق النشر محفوظة للمؤلفة، دون تحديد دار النشر.		رواية تاريخية تسجيلية(٧٠ صفحة)
٤٨	نحو الشمس شرقًا	يحيى علي الإرياني	١٩٩٨	عمَّان – دار أزمنة للنشر والتوزيع		
٤٩	زهرة البن	علي محمد زيد	١٩٩٨	بيروت–دار الكنوز الأدبية		
٥٠	أيام في بومباي	عبد الله باوزير	١٩٩٨	صنعاء–مركز عبادي للدراسات والنشر	ومسلسلة في صحيفة(الثقافة) عام ١٩٩٩م	
٥١	وسام الشرف	محمد مثنى	١٩٩٨	تعز – صحيفة الجمهورية الثقافية	صنعاء، مركز عبادي سلسلة إبداعات يمانية(٢٥)،٢٠٠٢م	
٥٢	الخروج من زقاق الغول	أحمد قائد بركات	١٩٩٩	صنعاء – مطابع معين		
٥٣	عرق الأرض	محي الدين علي سعيد	١٩٩٩	تعز–صحيفة الجمهورية الثقافية	صنعاء، مركز عبادي + نادي القصة، ٢٠٠٢	
٥٤	رجل أحب الحديد	مندعي ديان	١٩٩٩	صنعاء–مؤسسة المهاجر كتاب المهاجر رقم ٢		رواية تدور أحداثها في عدن، وشيفيلد،وشيكاغو
٥٥	الملكة المغدورة	حبيب عبد الرب سروري	١٩٩٩	صنعاء–مؤسسة المهاجر كتاب المهاجر رقم(٣) طبعت في مركز عبادي للدراسات النشر	مسلسلة في صحيفة الثقافية عام ١٩٩٩	ترجمها عن الفرنسية د.علي محمد زيد
٥٦	إنه جسدي	نبيلة الزبير	٢٠٠٠	القاهرة–الهيئة العامة لقصور الثقافة–سلسلة آفاق الكتابة(٣٩)		
٥٧	رجال الثلج	عبد الناصر	٢٠٠٠	تعز–صحيفة الثقافية		

م	الرواية	المؤلف	سنة صدورها لأول مرة	ناشر الطبعة الأولى	طبعات أخرى	ملاحظات
		مجلي				
٥٨	منازل القمر المنزلة الثانية– سنوات البراءة	**أحمد قائد بركات**	**٢٠٠١**	**صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر**		
٥٩	**منازل القمر– المنزلة الثالثة المدار الغربي**	**أحمد قائد بركات**	**٢٠٠١**	**صنعاء–مركز عبادي للدراسات والنشر**		
٦٠	**المدينة الفاضلة**	**أمين باجنيد**	**٢٠٠٢**	**صنعاء–مركز عبادي + نادي القصة**		
٦١	**قصر الرعب**	**عبد الله علي البواب**	**٢٠٠٢**	**صنعاء – مركز عبادي**		
٦٢	**دبلان**	**حبيب عبد الرب سروري**	**٢٠٠٢**	**صنعاء – مؤسسة العفيف**		
٦٣	**الومضات الأخيرة في سبأ**	**وجدي الأهدل**	**٢٠٠٢**	**تعز، صحيفة الثقافية**		
٦٤	**تهمة وفاء**	**عزيزة عبد الله**	**٢٠٠٢**	**القاهرة، دار الشروق**		
٦٥	**من مأرب إلى طشقند**	**جلال علي الرويشان**	**٢٠٠٣**	**صنعاء–الهيئة العامة للكتاب**		
٦٦	**ملوك لسماء الأحلام والأماني**	**هند محمد هيثم**	**٢٠٠٣**	**صنعاء – مركز عبادي**		
٦٧	**حرب الخشب**	**هند محمد هيثم**	**٢٠٠٣**	**صنعاء – مركز عبادي واتحاد الكتاب اليمنيين**		
٦٨	**الكهف المهجور**	**مهدي الحيدري**	**٢٠٠٣**	**صنعاء – الهيئة العامة للكتاب**		

م	الرواية	المؤلف	سنة صدورها لأول مرة	ناشر الطبعة الأولى	طبعات أخرى	ملاحظات
٦٩	**للأمل مواسم أخرى(شبه رواية)**	**سامي الشاطبي**	**٢٠٠٣**	**صنعاء–مركز عبادي**		
٧٠	**كائنات خَرِبة**	**سامي الشاطبي**	**٢٠٠٣**	**صنعاء – مركز عبادي**		
٧١	**المكلا**	**صالح باعامر**	**٢٠٠٣**	**مازالت تسلسل بمجلة الحكمة**		

ب–بيبليوجرافيا نقد الرواية اليمنية.(مرتبة زمنيًّا)

أولاً: الدراسات الأكاديمية:

١–آمنة يوسف محمد عبده: تقنيات السرد في الرواية اليمنية المعاصرة(مقاربة بنويّة)(رسالة ماجستير) كلية الآداب، جامعة صنعاء، مايو ١٩٩٦م.

وطبعت بعنوان: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع،ط١، ١٩٩٧م.

٢–عائد كاظم حسين خصباك: الخصوصيّات الموضوعية للرواية اليمنية ١٩٦٢م–١٩٩٠م.(رسالة دكتوراه) كلية الآداب، جامعة صنعاء ١٩٩٨م.

وطبعت بعنوان(خصوصية الموضوع في الرواية اليمنية(١٩٦٢–١٩٩٧م، صنعاء مركز عبادي للدراسات والنشر، ١٩٩٩م).

٣–وهبية أحمد صبره: البنية الروائية في يموتون غرباء(رسالة ماجستير) جامعة صنعاء، كلية الآداب. ونشرت في كتاب عن مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، سلسلة دراسات

وأبحاث رقم ٨،ط١،٢٠٠٢م.

٤-عبد الحكيم محمد صالح: بناء السرد في الرواية اليمنية، دارسة نظرية تطبيقية من خلال أربع روايات يمنية مختارة من منتصف الثمانينات وحتى أواخر التسعينيات من القرن الماضي.(رسالة ماجستير) معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ٢٠٠١م.

ثانيًا: الكتب:

١-هشام علي: الخطاب الروائي في اليمن، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر ط١، ١٩٩٦م،[مجموعة مقالات ودراسات متفرقة جمعها في كتاب].

٢- هشام علي: السرد والتاريخ في كتابات زيد مطيع دماج صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٠م.

ثالثًا: فصول ومباحث في كتب:

١-د. عبد الستار الحلوجي: الزبيري شاعر اليمن. القاهرة، مطبعة الكيلاني ١٩٦٨م.(به فصلٌ عن مأساة واق الواق).

٢-محمد عبد الله محمد المصري: دراسات في الأدب اليمني الحديث، الشعر/ القصة/ المسرح، القاهرة ١٩٧١م(به دراسة عن محمد عبد الولي).

٣-أحمد محمد الشامي: من الأدب اليمني نقد وتاريخ، القاهرة، دار الشروق، ١٩٧٤م(به مبحث بعنوان:(واق الواق مفخرة اليمن) فيه عرض لرواية مأساة واق الواق واقتباسات منها ص١١٧-١٢٣).

٤-د.عبد الحميد إبراهيم: القصة اليمنية المعاصرة ٣٩-١٩٧٦م، بيروت، دار العودة،(كتاب الكلمة)، ط١، ١٩٧٧م،(الباب الثاني من الكتاب خاص بالرواية ويحتوي على

تمهيد وأربعة فصول من ص١٣٧-١٨٤).

٥-مجموعة من الكتاب اليمنيين: الزبيري شاعراً ومناضلًا،بيروت،دار العودة،ط١، ١٩٧٧م.(فيه فصل بعنوان: عن المأساة والفن في واق الواق؛ عبد الودود سيف، ص٢٢٣-٢٦٠).

٦-علوي عبد الله طاهر: الزبيري؛شعره ونثره وأراء الدارسين فيه.بيروت، دار الفارابي، ط١،١٩٧٧م.(فيه فصل عن نثر الزبيري تأخذ مأساة واق الواق نصيبا وافرا من الحديث،ص٧٦-٩٥).

٧-يوسف حسن نوفل: بيئات الأدب العربي في الدراسات المعاصرة، الرياض،دار المريخ،١٩٨٤م،(فيه حديث عن رواية سعيد).

٨-د. عبد الحميد إبراهيم: الرواية العربية والبحث عن شكل. القاهرة، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٥م.(تحدث في الفصل الأول عن: الرواية المعاصرة في اليمن، مأساة واق الواق، صنعاء مدينة مفتوحة، الرهينة والأمل. ص١٠٦-١٥٢).

٩-ميفع عبد الرحمن: على مسافة من الذات في الأدب والواقع. عدن-وزارة الثقافة و الإعلام، دار الهمداني للطباعة والنشر، ديسمبر ١٩٨٧.(فيه مبحث بعنوان: رجل اسمه(محمد عبد الولي). هو تأبين وحديث عن أعماله الروائية والقصصية ص ٨١-٨٦).

١٠-د. علي الراعي: الروية في الوطن العربي. القاهرة، دار المستقبل العربي، ط١، ١٩٩١م(فيه فصل بعنوان: الرواية في اليمن والبحرين، تحدث فيه عن روايتين يمنيتين هما: الرهينة(ص٤٩٧-٥٠٢)، وصنعاء مدينة مفتوحة(٥٠٣-٥٠٩).)

١١-عبد الله البردوني: الثقافة والثورة في اليمن، دمشق، مطبعة الكاتب العربي،ط١، ١٩٩١م.(فيه مبحث بعنوان: رواية الرهينة بين الفنية وغياب خبرة الفنان.(ص٢٢٢-٢٣٢).

١٢-عبد الله محمد الحبشي:أوليات يمانية في الأدب والتاريخ؛بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط١،١٩٩١م.(فيه مبحثان:الأول:بعنوان أول قصة في الأدب اليمني [يتحدث فيه عن الأديب أحمد السقاف وقصته الطويلة"الصبر والثبات"التي صدرت عام

١٩٢٩م ويعرض فكرتها ويعدها أول عمل قصصي كتب ودارت أحداثه في المهجر،في مدن جاوه باندونيسيا، ص٩-١٤.] والثاني:بعنوان؛سعيد من أوائل القصص في الأدب اليمني،ص١٥-٢١.)

١٣-إيمان القاضي:الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية. دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع،ط١،١٩٩٢م.(فيه الحديث عن رواية سعيد كبداية للرواية اليمنية).

١٤-عبد الفتاح الحكيمي: النقد الأدبي والمعارك القلمية في اليمن من عام ١٩٣٢م-١٩٥٥م، دراسة تاريخية تحليلية، صنعاء، مؤسسة الثورة للصحافة ط١، ١٩٩٨م(فيه حديث مقتضب عن رواية سعيد وبدايات الرواية في اليمن، ص١٣٣-١٣٩).

١٥-د.عبد العزيز المقالح: دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م.(القسم الأول دراسات في الرواية من ص ٧-١٤٤ وهي مجموعة مقدمات للأعمال الروائية و مقالات نشرت من قبل في الصحف والمجلات المختلفة).

رابعاً: المقالات والدراسات:

١-أحمد شريف الرفاعي: الطبقة الكادحة في يوميات مبرشت، عدن، صحيفة اليقظة ٢٩-أبريل-١٩٥٦م.

٢-ماجد السمرائي: الزبيري شاعر اليمن. بغداد،مجلة الأقلام، عدد١١،السنة ٢،تموز ١٩٦٦م.(فيه حديث عن روايته.ص١١١ وما بعدها).

٣-عبد الله الحبشي: سعيد أول قصة طويلة في أدبنا اليمني، صنعاء، مجلة الثقافة الجديدة سبتمبر، ١٩٧١م.

٤-حسن قائد القاضي: قراءة لرواية يموتون غرباء. صنعاء، مجلة الحكمة، العدد ٣٤،

السنة ٤، ديسمبر ١٩٧٤م.

٥-د. عبد الحميد إبراهيم: الرواية المعاصرة في اليمن.مجلة اليمن الجديد، العدد الأول، السنة ٥، مارس — أبريل ١٩٧٦م.

٦-عبد الودود سيف: المأساة والفن في واق الواق، صنعاء، مجلة اليمن الجديد-مايو ١٩٧٦م.

٧-د. عبد الحميد إبراهيم: القصة والشخصية اليمنية، مجلة الكلمة-صنعاء، العدد ٤٣ مايو-يونيو ١٩٧٧م.

٨-محمد مثنى: ملاحظات قارئ على قرية البتول.مجلة اليمن الجديد، العدد الثاني، السنة ٩، ١٩٨٠م.

٩-مسعود سعيد عمشوش: يموتون غرباء؛دراسة بنيوية للنص الروائي.عدن، مجلة الثقافة الجديدة،العدد ٦،السنة ١١،سبتمبر — أكتوبر ١٩٨٢م.

١٠-محمد عبده زحيري: محمد عبد الولي؛إضاءة للطريق الصعب في زمن أصعب. صنعاء، مجلة اليمن الجديد، العدد الثامن، السنة ١٢، ١٩٨٣م.

١١-عبد الرحمن إبراهيم: انطباعات سريعة عن الشخوص في يموتون غرباء. عدن، الثقافة الجديدة، العدد ٣، السنة ١٣، مارس ١٩٨٣م.

١٢-د.عبد السلام الشاذلي: في قضايا النسق الروائي في رواية» مأساة واق الواق ››، مجلة كلية الأدب، جامعة صنعاء، عام ١٩٨٤م.

١٣-د. شكري عزيز الماضي: أضواء على رواية الرهينة.صنعاء،مجلة اليمن الجديد، العدد الثالث،السنة ١٤،مايو ١٩٨٥م.

١٤-د. شكري عزيز الماضي: نحو تحديد بنية الرواية(١). اليمن الجديد، العدد الأول، السنة ١٥، يناير ١٩٨٦م.

١٥-د. وهب رومية: مشكلة الهجرة في أعمال» محمد عبد الولي «القصصية، القاهرة، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الثاني، يناير-مارس ١٩٨٦م.

١٦-د. شكري عزيز الماضي: نحو تجديد بنية الرواية(٢).. اليمن الجديد، العدد الثالث، السنة ١٥،مارس ١٩٨٦م.

١٧-هشام علي:الحلم والواقع في مأساة واق الواق؛ صنعاء،مجلة الثقافة الجديدة، العدد السابع،السنة ١٦،ديسمبر ١٩٨٦م.

١٨-د.وهب روميه:الصدى والرمز في رواية الرهينة؛مجلة اليمن الجديد،العدد ١، السنة ١٦، يناير ١٩٨٧م.

١٩-مجلة الحكمة(صنعاء) عدد مكرس للرواية اليمنية، العدد ١٣٧،السنة١٧،أبريل ١٩٨٧م [يحتوي العدد على المواضيع التالية:

١-الرهينة من القصة القصيرة إلى الرواية؛ سلام عبود.

٢-صنعاء مدينة مفتوحة ومحاولة الخروج من دوائر الموت؛محمد علي يحيى.

٣-نشأة الرواية اليمنية؛هشام علي.

٤-ربيع الجبال قنديل جديد في بناء الرواية اليمنية؛عبد الرحمن حسن الأهدل.

٥-الإنسان في رحى الرجعية والإقطاع آراء حول الرهينة؛ حسين سالم باصديق.

٦-يوميات مبرشت للطيب أرسلان؛ علوي عبد الله طاهر.].

٢٠-د. وهب روميه: مشكلة الهجرة في أعمال محمد عبد الولي. مجلة اليمن الجديد، العدد ٦، السنة ١٦،يونيو ١٩٨٧م. [سبق نشره في مجلة فصول].

٢١-منصور عبد العزيز: واقعية محمد عبد الولي. مجلة اليمن الجديد، العدد ٦، السنة ١٦،يونيو ١٩٨٧م.

٢٢-إسماعيل الوريث:الهجرة في يموتون غرباء لمحمد عبد الولي؛ مجلة اليمن الجديد،العدد ١٠، السنة ١٦، أكتوبر ١٩٨٧ م.

٢٣-عبد الله مُعَمّر: بعض الملامح السوسيولوجية في رواية الرهينة.صنعاء،مجلة اليمن الجديد، العدد الأول،السنة ١٧، يناير ١٩٨٨م.

٢٤-سعيد عولقي: قراءة في رواية قرية البتول؛عدن،مجلة المنارة(فصلية تصدر عن اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، فرع عدن) العدد ١،أبريل ١٩٨٨م.

٢٥-سالم عمر سالم: رهينة دماج شكل متقدم للرواية اليمنية(قراءة نقدية). عدن، مجلة الثقافة الجديدة، العدد ٤،السنة ١٨،مايو ١٩٨٨م.

٢٦-جمال الغيطاني: رواية من اليمن، القاهرة، صحيفة الأخبار، العدد(١١٢٨٣) ١٩٨٨/٧/١٣م، ص١٠(يتحدث عن رواية الرهينة ويرحب بها كعمل روائي يمني متميز).

٢٧-د. عبد الحميد إبراهيم: النقد القصصي في اليمن، بغداد مجلة الأقلام، العدد السادس، أغسطس ١٩٨٨م، وأعاد نشره في نادي الأدب بالمنيا-مصر عام ١٩٨٩م.

٢٨-د. علي جواد الطاهر: تعريف بالرواية والقصة اليمنية، صنعاء، مجلة اليمن الجديد، العدد الثامن، السنة ١٤، أغسطس ١٩٨٨م. ونشرهُ في أكثر من مجلة منها مجلة الأقلام بغداد، ومجلة الكلمة، صنعاء في العام ١٩٨٨م.

٢٩-عبد الرحمن حسن الأهدل: قراءة غير متأنية في(هموم الجد قوسم). مجلة اليمن الجديد، العدد-، السنة ١٨، مايو ١٩٨٩م.

٣٠-محمد شقرون: أثر البيئة والعصر في» مأساة واق الواق للزبيري ››، تونس، حوليات الجامعة التونسية العام ١٩٨٩م.

٣١-عبد الله محمد الحبشي:أول قصة في الأدب اليمني؛ مجلة اليمن الجديد،العدد ٧، السنة ١٨، يوليو ١٩٨٩م.

٣٢-محمد طاهر أفرح:القرية اليمانية في عذراء الجبل. مجلة الحكمة،العدد ١٦٣،السنة ١٩، أغسطس ١٩٨٩م.

٣٣-خالد علي مصطفى: الرهينة والدوائر المغلقة.مجلة اليمن الجديد، العدد ١٠،السنة ١٨، أكتوبر ١٩٨٩م. [وأعاد نشره في مجلة الحكمة].

٣٤-.........، يحيى علي الإرياني وركام وزهر. مجلة المعرفة، تصدر عن اتحاد الكتاب، تعز، العدد ٧، السنة ٢، ١٩٨٩م.

٣٥-مسعود بوبو: ركام وزهر؛ رواية جديدة من اليمن، دمشق، مجلة الموقف الأدبي العدد ٢٢٣، السنة١٩، تشرين الثاني"نوفمبر"١٩٨٩م.

٣٦-خالد علي مصطفى: الرهينة والدوائر المغلقة.مجلة الحكمة،العدد ١٦٧،السنة ١٩، يناير ١٩٩٠م. [سبق نشرة في مجلة اليمن الجديد].

٣٧-أحمد ناجي أحمد: قراءة في رواية مدينة الصعود. مجلة اليمن الجديد،العدد ٤،السنة ١٩، أبريل ١٩٩٠م.

٣٨-عمشوش الأزهر -(هو ذاته مسعود سعيد عمشوش) -: تصدع السرد في رواية صنعاء مدينة مفتوحة، عدن،صحيفة ١٤ أكتوبر، الملحق الثقافي،٧ يونيو ١٩٩٠م.

٣٩-فرحان صالح: الوعي السياسي في الرواية اليمنية؛ نموذج رواية الرهينة. صنعاء، مجلة اليمن الجديد،العدد ٦، السنة ١٩،يونيو ١٩٩٠م.

٤٠-هشام علي: فضاء الرواية؛"قراءة في رواية صنعاء مدينة مفتوحة"مجلة الحكمة، العدد ١٧٥، السنة ٢٠، سبتمبر ١٩٩٠م.

٤١-د. ضياء خضير عباس: الرواية والسينما. مجلة الحكمة، العدد ١٧٨ السنة ٢٠، يناير١٩٩١م

٤٢-حسين سالم با صديق: قراءة في رواية يوميات مبرشت. عدن، الثقافة الجديدة، العدد الأول، يناير - فبراير ١٩٩١م.

٤٣-محمد صالح حيدرة: حول بعض خصائص محمد عبد الولي؛ مجلة اليمن الجديد،العدد ٢، ٣، ٤ السنة ٢٠،فبراير، مارس، أبريل ١٩٩١م.

٤٤-هشام علي: الكتابة الروائية في اليمن إلى أين؟. مجلة الحكمة، العدد ١٨٦، السنة ٢١، نوفمبر ١٩٩١م.

٤٥-حسين سالم باصديق: القاضي الزبيري ومأساة واق الواق،(حلقتين) صنعاء، مجلة الحكمة العدد ١٩١،١٩٢،السنة ٢٢،مايو، يونيو ١٩٩٢م.

٤٦-مجلة الثقافة الجديدة،صنعاء،عدد خاص بالخطاب الروائي المعاصر في اليمن، العدد الرابع،

السنة ٢٣،يوليو ١٩٩٢م. [يحتوي العدد على المواضيع التالية:

١-زمن الرواية زمن المجتمع؛هشام علي.

٢-الجنس -الايديولوجيا -الفضاء الروائي؛رواية الرهينة نموذجا. محمد عبد الرحمن يونس.

٣-الرواية اليمنية وإشكاليات نشوئها وتطورها؛ حسين سالم باصديق.

٤-عدد من النصوص؛ فصول من روايات: شيزان، السمار الثلاثة، الفرزة، الشحاري، الحصن، الصماصيم.

٥-ذاكرة الرواية؛ نص رواية سعيد لمحمد علي لقمان.

٦-تجارب نقدية: قراءة في رواية السمار الثلاثة؛ هشام علي.

٧-حوار مع:حسين سالم باصديق،و يحيى علي الإرياني.

٨-شهادات: صالح با عامر،و أنور خالد.].

٤٧-عبد الرحمن عبد الخالق محمد: المرأة والجنس في أدب محمد أحمد عبد الولي. مجلة الحكمة، العدد ١٩٣،يوليو ١٩٩٢م.

٤٨-عبد الله علوان:شمر يرعش والرواية اليمنية. مجلة الثقافة الجديدة،العدد ٥، السنة ٢٣، أغسطس،سبتمبر ١٩٩٢م.

٤٩-د. عبد الملك المقرمي: إشكاليات في سوسيولوجيا الكتابة في الأدب الروائي اليمني. مجلة الثقافة، العدد ٢، السنة الأولى، فبراير ١٩٩٣م.

٥٠-وهبية صبره: الهجرة في روايتي محمد عبد الولي(يموتون غرباء، صنعاء مدينة مفتوحة) صنعاء، مجلة الثقافة، السنة الأولى، العدد الثالث، مارس، ١٩٩٣م.

٥١-زيد صالح الفقيه: دور المكان في ديناميكية نص الرهينة.مجلة الثقافة، العدد ٨،السنة الثانية، يناير - فبراير ١٩٩٤م.

٥٢-د. شكري عزيز الماضي: محمد أحمد عبد الولي والرواية العربية في اليمن، صنعاء، مجلة

الثقافة، العدد ١١،أغسطس، سبتمبر ١٩٩٤م.

٥٣-جونتر أورت:(أديب ومستشرق ألماني): محمد عبد الولي المهاجر الرافض للهجرة، مجلة الحكمة، العدد ٢٠٤،٢٠٥،سبتمبر – ديسمبر ١٩٩٤م.

٥٤-محمد ناصر شراء: رواية السمار الثلاثة؛بين واقعية الرؤية ونقد الواقع. صنعاء، مجلة الثقافة العدد ١٧،السنة ٢، أبريل – مايو ١٩٩٥م.

٥٥-هشام علي: الرهينة أسر الكتابة وحرية القراءة. مجلة الثقافة، العدد ١٧،السنة ٢، أبريل – مايو ١٩٩٥م.

٥٦-محمد مثنى: ملامح من مسار القصة والرواية في اليمن.مجلة الثقافة، العدد ١٩، السنة ٣، سبتمبر ١٩٩٥م.

٥٧-جونتر أورت: نشأة فن القصة الحديثة في اليمن، بيروت، مجلة الحداثة،المجلد ٧، العددان ١٣،١٤،شتاء ١٩٩٦م.

٥٨-عبد الكافي الرحبي: رواية شيزان ليحيى علي الإرياني؛ قراءة في عتبة العنوان والتناص، صنعاء، ملحق الثورة الثقافي، العدد(١١٦٩٩)الجمعة ١٩٩٦/١١/٢٢م.

٥٩-أحمد حسن الزراعي: الأبعاد السوسيولوجية والإبداعية في رواية"الرهينة"،مجلة الثقافة،العدد ٢٨،السنة ٤، ديسمبر ١٩٩٦م.

٦٠-هشام علي:مأساة واق الواق.مجلة الثقافة، العدد ٢٨، السنة ٤، ديسمبر ١٩٩٦م.

٦١-عبدالكافي لرا حبي:(أحلام ... نبيلة) العتبة وجدل التحول. صنعاء، مجلة الحكمة، العدد ٢٠٨، السنة ٢٧، أكتوبر، ديسمبر ١٩٩٧م.

٦٢-صالح باعامر: بين الجبل والبحر –(تجربته الروائية وتكوينه الثقافي والقصصي) – صنعاء، مجلة الثقافة، العددان ٣٩،٤٠،فبراير – مارس ١٩٩٨م.

٦٣-د. عبد الرضا علي: واقعية محمد عبد الولي النقدية في"يموتون غرباء"،صنعاء،مجلة الثقافة، العددان: ٤١،٤٢، أبريل – مايو ١٩٩٨م.

٦٤-هشام علي: السرد والثورة.صنعاء،صحيفة الثورة،الملحق الثقافي،[ثلاث حلقات الحلقة ٢

تنولت الرهينة لدماج،]العدد ١٢٣٨٥،الجمعة ١٩٩٨/١٠/٩م.

٦٥-محمد عبد الوهاب الشيباني:شارع الشاحنات لمحمد سعيد سيف؛سيرة الهامشيين الناقصة تؤثث مكانا يغتلي كمرجل.صنعاء،صحيفة الثورة،ملحق الثورة الثقافي، (حلقتين) العدد(١٢٥٧٠) ١٢ أبريل ١٩٩٩م والعدد(١٢٥٧٧) ١٩ أبريل ١٩٩٩م.

٦٦-منصور سعيد عبده: قراءة في رواية قرية البتول.عدن،صحيفة ١٤ أكتوبر،العدد ١٠٨٩٤، السنة ٣٢،الثلاثاء ١١ مايو ١٩٩٩م.

٦٧-د. حسام الخطيب: الرهينة..رواية غير عادية لتجربة غير عادية. مجلة أصوات، العدد ٨، شتاء ١٩٩٩م

٦٨-د. حاتم الصكر: صوتان ... ورؤيتان؛ الرواية النسوية في اليمن(عزيزة عبد الله: أحلام نبيلة)، نبيلة الزبير رواية مخطوطة:لا ليست معقولة-(غيرت اسمها حين طبعت إلى إنه جسدي)-العدد ٢٢ أبريل ٢٠٠٠م، المصدر مجلة نزوى-العمانية www.nizwa.com

٦٩-هدى عطاس: رهائن خاضعة؛ تغني موالها داخل النص وخارجه؛ المرأة في الرواية اليمنية، القاهرة، صحيفة أخبار الأدب،١٧ سبتمبر ٢٠٠٠م.

٧٠-علاء جبر محمد: الجنس المنفرد في خصوصية الرواية اليمنية.مجلة الثقافة اليمنية، العدد ٥٦، السنة ١٠، أبريل ٢٠٠١م.

٧١-سمير عبد الرحمن الشميري: رواية صنعاء مدنية مفتوحة، منازلات فكرية.. واحتساب، عمان،مجلة نزوى، العدد ٢٩ يناير ٢٠٠٢م. المصدر: www.nizwa.com

٧٢-مرشد العجي: مهرجان صنعاء الثالث للقصة والرواية(تغطية واستطلاع)حلقتين، صحيفة ٢٦ سبتمبر العدد(١٠٠٨)،(١٠٠٩)،٩مايو،١٦مايو ٢٠٠٢م.

٧٣-عاطف عواد: زيد مطيع دماج؛ روائياً يمنياً. صنعاء، مجلة الثقافة اليمنية، العدد ٦٧، السنة ١١، مايو — يونيو ٢٠٠٢م.

٧٤-عبد الكريم قاسم:أسلوب السرد في رواية الصمصام،مجلة الثقافة اليمنية، العدد ٦٧، السنة ١١، مايو-يونيو ٢٠٠٢م.

٧٥-عمر باحكيم: الرواية اليمنية ظهرت على أيدي المهاجرين الحضارمة في الشرق الأقصى، المصدر: www.hdrmut.com/editor.php. شبكة حضرموت العربية،"مجلة حضرموت الإعلامية"(٢ يونيو ٢٠٠٢م).

٧٦-رواية"قوارب جبلية"تثير أزمة في الوسط الثقافي اليمني، ومؤلفها يطلب اللجوء في أوروبا، المصدر:www.alwatan.com.sa/daily/2002-06-04/culture ، صحيفة الوطن

٧٧-عبد الله علوان: رحلة زيد وتناسق البناء الدرامي. مجلة الحكمة، العدد ٢١٩، ٢٢٠، صيف ٢٠٠٢م.

٧٨-حوار: حسن المطروشي مع الشاعرة والروائية نبيلة الزبير، المصدر: www.alwatan.com/graphies/2002/08aug.

٧٩-د. صبري مسلم حمادي: جدلية حضور غياب الرواية والقصة القصيرة في اليمن، القاهرة، مجلة المثقف العربي، العدد ١٩، السنة الثانية، أغسطس ٢٠٠٢م، ص١٨-١٩.

ونشرها في صحيفة ٢٦ سبتمبر، العدد(١٠٢٣) بتاريخ ٢٢/٨/٢٠٠٢م.(المصدر: www.26September.com)

٨٠-د. محمد جابر عباس: طوبولوجيا الخطاب القصصي في اليمن. مجلة الثقافة، العدد ٦٩، السنة ١١، سبتمبر – أكتوبر ٢٠٠٢م.

٨١-هشام سعيد شمسان: الرواية والقصة القصيرة: الغياب والحضور صحيفة ٢٦سبتمبر عدد رقم(١٠٣٣) بتاريخ ٣٠/١٠/٢٠٠٢م.

٨٢-د. عبد العزيز المقالح: ومضات: عزيزة عبد الله في روايتها الجديدة(المصدر: www.26september.com).

٨٣-رواية يمنية ممنوعة تتصدر المبيعات بمعرض القاهرة"رواية قوارب جبلية"لليمني وجدي الأهدل، المصدر:www.aljazeera.net (٣٠/١/٢٠٠٣م، الموافق ٢٧ /١١/١٤٢٣هـ).

٨٤-محمد عبد العزيز: أفق عزيزة عبد الله. صنعاء،صحيفة ٢٦ سبتمبر، العدد ١٠٥٦،

١٣/٣/٢٠٠٣م.

٨٥-محمد قائد السري: بروز القصة وتضاؤل حجم النقد(من بحوث مهرجان صنعاء الثالث للقصة والرواية)، صحيفة ٢٦ سبتمبر، العدد ١٠٦١، ١٧/٤/٢٠٠٣م.

٨٦-عاطف عواد(قاص وكاتب مصري): زيد مطيع دماج أحب الأشجار والناس والقطط، عمان، مجلة نزوى، العدد ٣٤، أبريل ٢٠٠٣م، المصدر: www.nizwa.com

٨٧-جميل مفرّح: الروائي الكبير زيد مطيع دماج عرف التاريخ بأسلوب روائي، المصدر: www.rawasy.net صنعاء، مجلة سبأ الثقافية،(أول مجلة ثقافية الكترونية يمنية)

٨٨-يحيى الإرياني الأديب والإنسان،"ندوة نظمها المركز اليمني للدراسات والبحوث عن المفكر والأديب الراحل يحيى علي الإرياني"،صنعاء، ٢٥-٢٧ أغسطس ٢٠٠٣م، تحتوى الندوة على عدد من الأوراق البحثية لكل من:

-د. عبد العزيز المقالح:"تقاطع الواقع والشر في رواية مشاهد طويلة من الحكاية".

-د. صبري مسلم:"نمو الشخصية في رواية نحو الشمس شرقًا".

-عبد الكافي الرحبي:"قراءة في عتبة العنوان والتناص لرواية شيزان".

-عبد الوهاب الشيباني:"نحو الشمس شرقاً — الفكرة، والترميز، والبناء السردي"

-محمد عبد الوكيل جازم:"قراءة في واحدية الزمان والمكان في رواية مشاهد طويلة من الحكاية".

-عمر محمد عمر:"قراءة في رواية مشاهد طويلة من الحكاية".

خامساً: المقدمات:

١-محمد علي الأكوع: مقدمة لرواية» مصارعة الموت »: تعز، الدار الحديثة للطباعة والنشر، ١٩٧٠م("تقريظ الكتاب »: هكذا عنوان مقدمته).

٢-سالم عمر بكير: مقدمة لرواية» مرتفعات ردفان «عدن، مؤسسة ١٤ أكتوبر،

١٩٧٦م.

٣-د. عبد الحميد إبراهيم: مقدمة لرواية» مأساة واق الواق «في طبعتها الثانية عن دار الكلمة، صنعاء ١٩٨٥م.ونشرها في كتابه:الأدب المقارن من منظور الأدب العربي، مقدمة وتطبيق، القاهرة،دار الشروق، ط١،١٩٩٧م،ص ص ١٨٢-١٩٤.

٤-عمر الجاوي: مقدمة لرواية» يموتون غرباء «بيروت، دار العودة، ١٩٨٦م.

٥-د. عبد العزيز المقالح: مقدمة لرواية» هموم الجد قوسم «بيروت، دار الحداثة، ١٩٨٨م.

٦-د. عبد العزيز المقالح:(الثورة، المرأة الإبداع)، تقديم لرواية» أحلام نبيلة »، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٧م.

٧-طارق فودة: مقدمة لرواية» أحلام نبيلة «القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٧م.

المحتويات

المؤلف في سطور

- إبراهيم محمد عبد الرحمن أبو طالب

- مواليد صنعاء، اليمن، 15 يناير 1970 م.

- باحث وشاعر وكاتب أطفال.

- عضو اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين.

- عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.

- عضو هيئة التدريس (مدرس مساعد) قسم اللغة العربية، كلية التربية - أرحب -، جامعة صنعاء.

* صدر له:

1. - ملهمتي والحروف الأولى (شعر) عن الهيئة العامة اليمنية للكتاب، صنعاء، 1999م .

2. - أنشودة للبكاء (شعر) عن مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2000م .

* وفي أدب الطفل، صدر له :

1. - أناشيد الطفولة (شعر) مجسمات في جزءين عن شركة مكة، القاهرة، 2000م، وفي شريطي كاست - ملحنة ومغناة - الأول بعنوان: أدواتي المدرسية، والآخر بعنوان: الرحمة بالحيوان؛ عن نفس الشركة، القاهرة، 2004م .

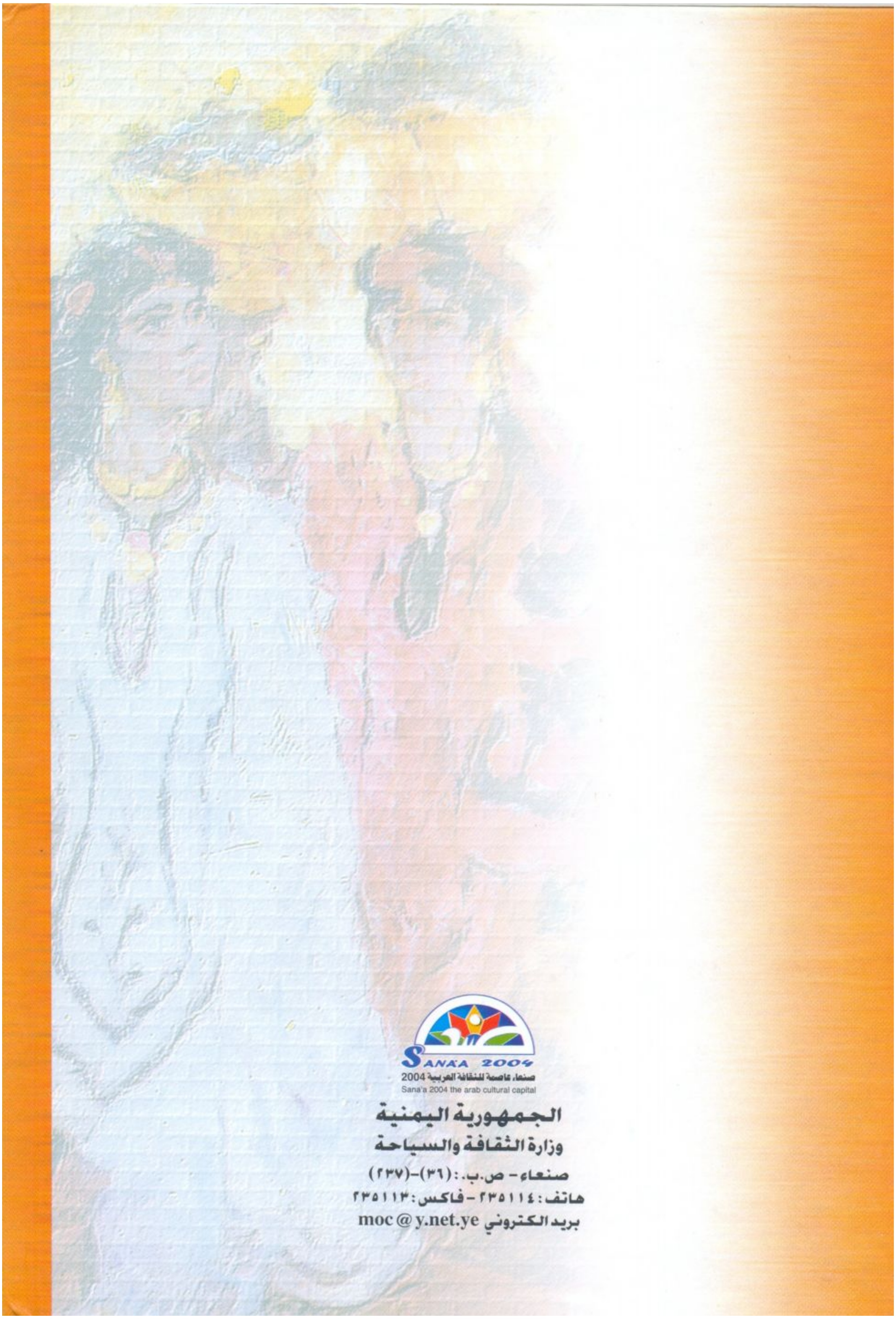
2. - قصص الأنبياء (حكايات وأناشيد) على شرائط كاسيت في أربعة أجزاء، وعلى اسطوانات CD في جزءين، عن شركة مكة للبرمجيات، القاهرة، 2003م.

E. mail: aboasil @ hotmail. com
abotalib70 @ yahoo. com
WWW. ibrahimabotalib. jeeran. com

كلمة الناشر / (كلمة الغلاف)

هذا الكتاب يتناول موضوعاً لم يُطْرَقْ من قِبَلِ الباحثين والدارسين، ويدرس الموروثات الشعبية القصصية في عدد من الروايات اليمنية، وذلك في ضوء مفهوم التناص، ومنهج التفاعل النصي، ويتم ذلك من خلال تحليل العناصر القصصية جماليًّا وفنيًّا على مستوى فصول الدراسة في الشخصية والحدث والفضاء الروائي، وبيان تعالقها النصي وتفاعلها مع الموروثات الشعبية القصصية، وذلك بوصف التشكيلات الجمالية والسردية؛ حيث يقوم الباحث باستقراء النصوص الروائية، وبيان أنماط التناص فيها مع الموروث القصصي (الأسطوري، والديني، والشعبي). ومن هنا يطمح البحث إلى الإسهام في دراسة توظيف الموروثات الشعبية القصصية، ورصدها من داخل النص الروائي وبنيته. كما يحتوى الكتاب على ببليوجرافيا تفصيلية بالرواية، ونقد الرواية مرتبة ترتيبا زمنياً من عام 1939 – 2003م.

تجدر الإشارة إلى أن هذه الكتاب في أصله دراسة أكاديمية رصينة نال بها الباحث درجة الماجستير بامتياز في النقد الأدبي الحديث، من كلية الآداب، جامعة القاهرة، في سبتمبر 2003م.


SANA'A 2004
صنعاء عاصمة للثقافة العربية 2004
Sana'a 2004 the arab cultural capital
الجمهورية اليمنية
وزارة الثقافة والسياحة
صنعاء - ص.ب. : (٣٦)-(٢٣٧)
هاتف : ٢٣٥١١٤ - فاكس : ٢٣٥١١٣
بريد الكتروني moc @ y.net.ye